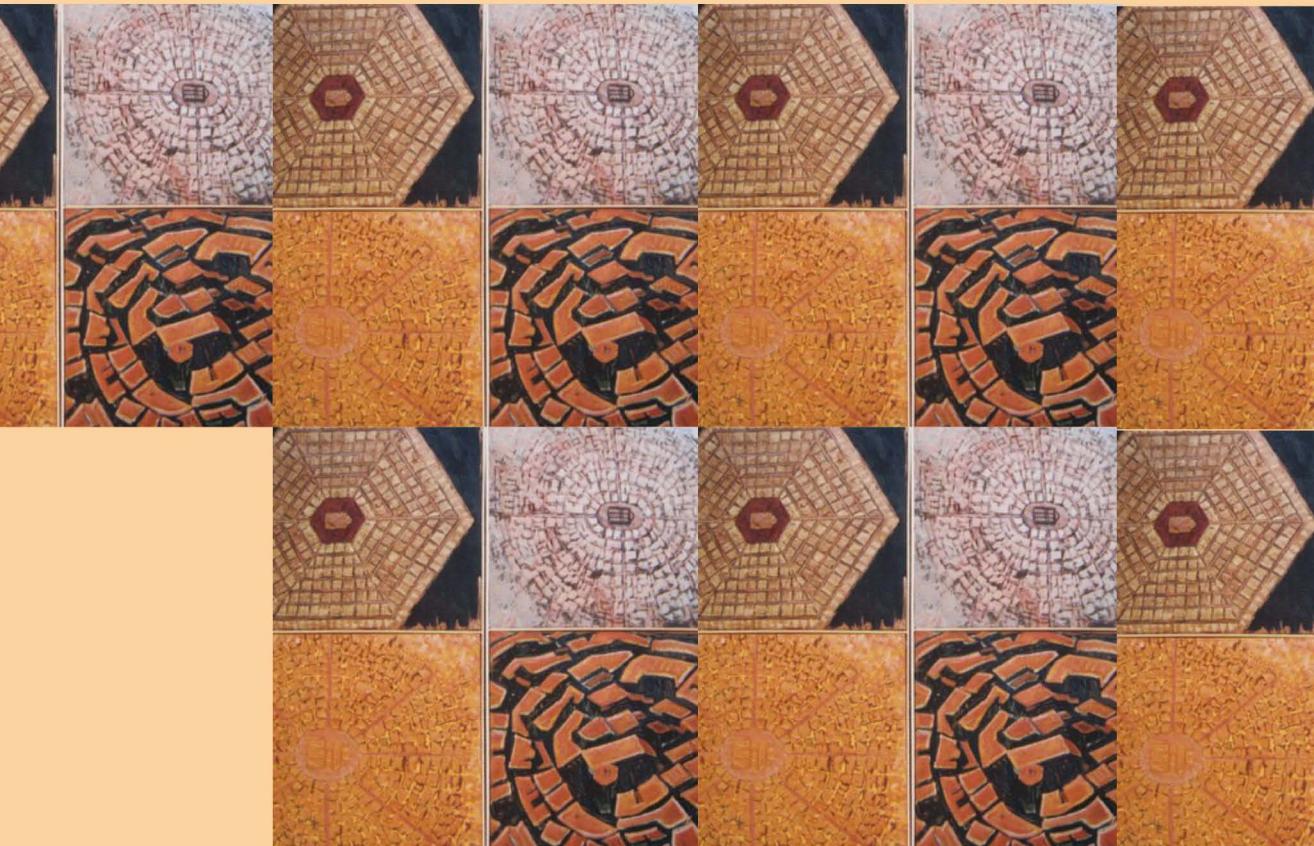


Olivia Petrescu

Semnificația mitică a spațiului în literatura ibero-americană și engleză a secolului XX



Presă Universitară Clujeană

OLIVIA N. PETRESCU

**SEMNIFICAȚIA MITICĂ A SPAȚIULUI
ÎN LITERATURA
IBERO-AMERICANĂ ȘI ENGLEZĂ
A SECOLULUI XX**

OLIVIA N. PETRESCU

**SEMNIFICAȚIA MITICĂ A SPAȚIULUI
ÎN LITERATURA
IBERO-AMERICANĂ ȘI ENGLEZĂ
A SECOLULUI XX**

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

2014

Referenți științifici:

Prof. univ. dr. Ion Vartic

Prof. univ. dr. Liana Cozea

Conf. univ. dr. Diana Adamek

Conf. univ. dr. Andrei Ionescu

ISBN 978-973-595-734-6

© 2014 Autoarea volumului. Toate drepturile rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice mijloace, fără acordul autoarei, este interzisă și se pedepsește conform legii.

**Universitatea Babeș-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@edituraubbcluj.ro
<http://www.edituraubbcluj.ro/>**

Cuprins

În loc de introducere	9
A modo de introducción.....	55
Partea I. Cultură și identitate	69
Capitolul 1. Spații sociale, forme și structuri	73
1.1. Peisajul geografic și peisajul urban	76
1.2. Morfologia urbană.....	79
1.3. Concepte fundamentale de geografie.....	80
1.4. Tradiții în studiul peisajului și al morfologiei urbane	81
1.5. Precizări asupra primei jumătăți a secolului al XX-lea	86
1.6. Inovații morfologice în a doua jumătate a secolului al XX-lea.....	87
Capitolul 2. Spații culturale.....	91
2.1. Spații spirituale naționale și universale	91
2.1.1. Spiritul englez	92
2.1.2. Spiritul spaniol.....	94
2.1.3. Spiritul balcanic	98
2.1.4. Spiritul american.....	100
2.1.5. Spiritul hispanic	101
2.2. Filosofia culturii.....	104
2.2.1. Tudor Vianu. Concepții culturale	104
2.2.2. Alois Rieggl. Stiluri culturale	116
2.2.3. Lucian Blaga versus morfologia culturii.....	117
Capitolul 3. Cultura secolului XX.....	141
Capitolul 4. Universal versus național și regional. Identitate culturală.....	153
Capitolul 5. Între Orient și Occident	159

Capitolul 6. America versus Europa	165
6.1. Modelul cultural nord-american	166
6.2. Modelul cultural european	169
6.3. Modelul cultural latino-american	172
6.4. Corolar. Transculturalitate	177
Capitolul 7. Mitul. Sisteme de mitologizare	183
7.1. Teorii ale mitului în secolul XX	188
7.2. Concepte ale mitului	192
7.2.1. Orizontul temporal	193
7.2.2. Orizontul spațial	195
7.2.3. Omul și mitul	197
Capitolul 8. Mitul în literatură	199
8.1. Poetica mitului în secolul XX	204
8.2. Scurte concluzii	208
Partea a II-a. Spațiul reflectat în literatură	211
Capitolul 9. Spațiul ° ¬- ā³ µ² ½ «-¶³ ±² ø° "µ ±Ā	15
9.1. Începuturile prozei	215
9.2. Cuvintele creatoare ale Americii	217
9.2.1. Semnele sistemului de locuri literare	218
9.3. &ø ± ¶!²³ - , .²³ - - ĀĀ² µ-	227
Capitolul 10. Realismul magic și realismul miraculos	235
10.1. Guatemala lui Miguel Angel Asturias	246
10.2. Mario Vargas Llosa și spațiul experiențelor paroxistice	251
10.3. Gabriel García Márquez și romanul metaforă a Americii Latine	256
Capitolul 11. Argentina sau eterne pendulari americanو-europene	263
11.1. Spațiul Jorge Luis Borges	263
11.1.1. Scriitorul și orașul. Semnificații autohtone	273
11.1.2. Semnificații universale	289
11.2. Spațiul Julio Cortázar. Subterfugii de joc sau distrugere	300

Semnificația mitică a spațiului în literatura ibero-americană și engleză a secolului XX

Capitolul 12. Spațiuri literare britanice și americane.....	317
12.1. James Joyce și simbologia urbanității	318
12.2. William Faulkner. Renașterea literară a Sudului.....	325
12.3. Romanul englez al realismului postmodern. John Fowles și Graham Swift.....	329
Capitolul 13. Teoria lumilor posibile, structurile discursului ficțional și universalitatea spațiului.....	337
13.1. Conceptul de lume posibilă	337
13.2. Construcțiile discursului ficțional și universalitatea lumilor.....	342
13.3. Lumile posibile, studiu de caz: <i>Jurnalul auriu</i> de Doris Lessing	348
Considerații finale.....	357
Bibliografie selectivă	361

În loc de introducere

Motivația unui studiu asupra spațiului din perspectivă pluridisciplinară își găsește răspunsul în ideea că, de la Renaștere începând, societatea traversează procese dinamice de acaparare de noi teritorii, fapt ce o diferențiază net de societatea aşa-numită tradițională. Cu toate acestea, nu înseamnă că în cultura și literatura modernă lipsesc mitologizarea, simbolistica, imagistica, însă acestea sunt caracterizate de alte forme de transfigurare. După cum vom observa de-a lungul prezentei lucrări, legăturile simbolice și culturale între spații (fie naturale, fie organizate și edificate de om) și creații artistice, viziunea asupra lumii și cosmosului determină maniere de mitologizare demne de a fi luate în considerare și reevaluate.

Mișcarea de deplasare figurată pentru a ne apropiua de aceste fenomene se înscrie pe traекторia dinspre real înspre ficțional, oprindu-ne asupra câtorva dintre momentele esențiale ale secolului XX ce au marcat perspectiva naturală, socială, culturală sau cosmică a spațiilor și respectiv, a literaturilor analizate. Dinamica analitică evoluează de la general la particular, cu mențiunea că selecția autorilor este pur subiectivă și nu constituie o ierarhie valorică, ci doar o exemplificare a conceptelor teoretice relevante. Unul dintre modurile proprii de abordare a spațiului îl constituie focalizarea aspectelor morfologiei și filosofiei culturii, precum mentalitatea miticului, magicului, modelele culturale contemporane, formele particularizate de reprezentare a spațiului la diferite popoare.

Treptat, se ajunge la poetica mitului și a mitologizării în literatură, coroborată cu un scurt istoric al unor curente și al unor reprezentanți ai secolului XX, pe care i-am considerat definițorii pentru arealele geografice alese. Demersul are ca suport studii de literatură comparată, dar și de antropologie culturală, arhitectură, geografie urbană, filosofii ale culturii, descifrate prin hermeneutică, semiotică, semantică sau interculturalitate.

*

În teoriile contemporane ale culturii și criticii, spațiul a devenit din ce în ce mai mult o metaforă ireversibilă, dar și un punct de convergență a studiilor interdisciplinare în domeniul științelor umaniste și sociale. Pentru a putea demara orice cercetare dedicată spațiului este nevoie de o mișcare de deplasare dintr-un anumit loc în altul, surprinsă prin prisma diferitelor societăți și a contingentelor culturale implicate. Acest fapt revelă ideea de spațiu ca produs cultural, istoric și social, dar implică totodată și derularea unei „călătorii”. Încercările de a fixa hermeneutic **spațiul în literatură** pot aluneca ușor înspre tautologii sau negații, dacă apelăm numai la conceptul de „mediu dat, natural și transparent”, depoziindu-l de semnificațiile adiacente, ideologiile proprii și mitizările inerente. Astfel, motivația unui studiu asupra spațiului din perspectivă pluridisciplinară își găsește răspunsul în ideea că, de la Renaștere încooace, societatea se află într-o evoluție dinamică, fapt ce o diferențiază și repoziționează continuu față de valorile care la un anumit moment au fost catalogate drept tradiționale. Cu toate acestea, nu înseamnă că în cultura și literatura modernă lipsesc mitologizarea, simbolistica, imagistica, însă le caracterizează o altă formă de transfigurare. Ca atare, legăturile simbolice și culturale între spații (fie naturale, fie organizate și edificate de om) și creațiile artistice, viziunea asupra lumii și cosmosului determină procese noi de mitologizare, demne de a fi luate în considerare și reevaluate.

Cadrul metodologic utilizat pentru a ne aprobia de aceste fenomene s-a deplasat dinspre real-material înspre fictional-imaginari, oprindu-ne asupra câtorva dintre momentele cele mai importante ale secolului XX ce au marcat perspectiva naturală, socială, culturală, cosmică sau virtuală a societăților și respectiv, a literaturilor analizate. Demersul analitic se desfășoară de la general la particular, cu mențiunea că selecția autorilor este pur subiectivă și nu constituie o ierarhie valorică, ci doar o exemplificare a conceptelor teoretice relevante. Principala manieră de abordare a spațiului focalizează aspecte ale morfolgiei și filosofiei culturii, cum ar fi spațialitatea ca element creator de limbaj sau cadru cultural, mentalitatea miticului, magi-

cului, modelele culturale contemporane, formele particularizate de reprezentare a spațiului la diferite popoare, așa cum sunt ele reliefate în partea întâi a lucrării intitulată „**Cultură și identitate**”. Treptat, se ajunge la poetica mitului și a mitologizării în literatură, coroborată cu un scurt istoric al unor curente și reprezentanți ai secolului XX, pe care i-am considerat definițiorii pentru arealele geografice alese. Cercetarea se susține exemplificativ în partea a doua a tezei, „**Spațiul reflectat în literatură**”, pe analiza câtorva dintre cele mai importante texte ibero-americane și engleze ale secolului XX, corelată cu studii de literatură comparată, dar și de antropologie culturală, arhitectură, geografie urbană, filosofii ale culturii, teorii ale lumilor ficționale și spațiilor posibile, descifrate prin hermeneutică, semiotică, semantică sau interculturalitate.

Capitolul 1, Spații sociale, forme și structuri, cuprinde aspecte conceptuale și analitice ale morfologiei urbane, spațiul fiind percepțut ca o valoare a fenomenelor și creațiilor sociale. Sunt definite în dihotomie conceptele de peisaj geografic și peisaj urban, interpretându-se relația dintre spațiul de locuit și științele sociale printr-un evantai de factori istorici, sociali, climaterici, simbolici ce acționează asupra producerii și ocupării unui anumit *topos*. De asemenea, sunt reliefate manierele în care diferite arhitecturi ale secolului XX răspund unor necesități estetice și sociale, raportând configurația spațiului unor viziuni asupra lumii.

În virtutea afirmației conform căreia spațiul se poate citi ca o specie de palimpsest ce conservă semne anterioare și suprapunerile inovatoare, unele care nu se mai pot decifra, iar altele ce se recreează ciclic, sunt trecute în revistă tradițiile de *descoperire și interpretare* a spațiului urban din Europa și America, printr-o aproximare structurală și diacronică a transformărilor survenite în spațiu de-a lungul secolului XX. Spre exemplu, morfogeneza germană introduce termenul de peisaj cultural pe care îl asociază unor recunoașteri a formelor conform unor criterii artistice ale sensibilității; cea franceză se concentrează pe produsele interacțiunii între fenomenele fizice și creațiile omenești; tradiția britanică remarcă unitățile de peisaj (suburbiene) și extinderea diversificată a teritoriilor urbane, de unde se deduce

funcționalitatea orașului, ca element definitoriu în conturarea esenței citadine; morfogeneza spaniolă studiază și clasifică produsele geografice ce se regăsesc fizic și morfologic în structuri și peisaje distințe, ceea ce mai târziu vor declanșa cercetări de monografii urbane; în schimb, tradiția nord-americană promovează ideea unității între obiecte, peisaj și grupurile umane a căror acțiune se exprimă în peisaje culturale. De la evoluția istorică, la tipologii de planuri, morfologia urbană își definește spațiul predilect – orașul – ca enciclopedie, pentru a sublinia multitudinea de forme și sensuri ce își depășește condiția de organism sau produs social, devenind o entitate complexă a unei realități caleidoscopice, fragmentare sau imaginare, cu specificitățile sale istorice, culturale, filosofice etc.

Capitolul 2, intitulat **Spații culturale**, încadrează cultural noțiunea de spațiu în accepțiunea mai largă a spiritului național și a filosofiei culturii, plecând de la studiile de *analiză spectrală* ale lui H. Keyserling, continuând cu concepțiile culturale ale lui T. Vianu și cele morfologice ale lui L. Frobenius, O. Spengler, care sunt ilustrate în comparație cu teoria lui L. Blaga.

Astfel, se dezbat aspecte ale psihologiei popoarelor *dominatoare* (spiritul englez și spiritul spaniol judecate din prisma americană sau hispanică), ale națiunilor *politicoase*, ale persistenței elementului african în conștiința spiritului tragic iberic sau ale *semiorientalizării la nivel cultural*¹, prezente în spațiul balcanic și respectiv, ale diferențierilor cardinale în America hispanică fie spre o cultură cvasi-europeană, fie spre o tendință de reliefare doar a elementului indigen, exotic. Exegeza noastră încearcă să explice spiritul fragmentar al secolului XX, care reprezintă „epoca multiculturală” prin excelență, locul unde fiecare cultură este atât legată de pământul din care provine – experimentând însă o transgresare a teoriei lui Oswald Spengler în ceea ce privește conceptul de *suflet cultural* și respectiv, a lui Leo Frobenius referitor la *paideuma* – cât și aparținătoare, prin forța lucrurilor, unui fond comun sau „influențelor reciproce”.

¹ Hermann Keyserling, *Das Spektrum Europas* – Niels Kampmann Verlag, Heidelberg, 1928, în trad. rom. *Analiza spectrală a Europei*, trad. Victor Durnea, Iași, Institutul European, 1993, p. 79.

Personal, ne raliem opiniei lui Lucian Blaga, potrivit căreia *matricea spațială* nu este suficientă pentru a defini sensibilitatea sufletească, spirituală a istoriei unui popor, timpul fiind și el o componentă esențială, pe lângă alte considerente precum valorile culturale (T. Vianu), miturile (M. Eliade), stilul cultural (Alois Riegl), raportul între mitic și magic (L. Blaga). Ca atare, se insistă asupra faptului că aspectele unei culturi nu pot fi reduse la structura de bază a *unui particular sentiment spațial* (ce poate suprapune sau nega culturile), deoarece există și conținuturi inconștiente care stau la baza creației (*orizontul misterului*). În același timp, nu tuturor culturilor li se poate aplica postura de organism viu, independent, ci doar acelora aflate în fază „etnografică” (hamită, etiopă) și respectiv culturilor *monumentale* (antică, arabă, occidentală).

Mai mult, teoria dubletelor la Blaga divizează *orizontul spațial* în două: un orizont spațial ca un fel de *cadru intuitiv indeterminat*, al nenumăratelor peisaje variabile dar reale, obiecte neutre ale sensibilității conștiente, posibile acte creatoare din conștiința umanității; și respectiv, un orizont spațial, cadru determinat, precis structurat, coeficient organic, permanent și eficace al inconștientului, ceea ce explică „de ce unul și același peisaj pot să coexiste în culturi cu sentimente spațiale diferite, și (...) – de ce în peisaje, de conformații, de profiluri cu totul diferite, poate să se mențină indefinit timp o cultură de o unică și permanentă viziune spațială”².

În concluzie, din perspectivă blagiană, **lumea ca spațialitate** și reflexia ei culturală, artistică, literară nu se răsfrâng numai dintr-o simplu spațiu-peisaj și realitățile contingente acestuia, ele fiind mult mai profunde și de proveniență inconștientă.

Însă din moment ce spațialitatea este infinită, atât ca materializare a unei teorii despre lume și existență, cât și ca diversitate imaginativă, rezultă că singura constantă care o va însobi va fi *posibilul*, în calitate de recurență a imaginarului transpusă în mit, literatură sau model cultural.

² L. Blaga, „Gândire magică și religie” în *Trilogia valorilor*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1946, p. 263.

Capitolul 3 propune definiții ale **Culturii secolului XX**, în contextul diferențierilor dintre cultură și civilizație, precum și luarea în considerare a unor valori materiale și spirituale care nu iradiază din același loc. De asemenea, sunt reliefate noțiunile de *model cultural*, tipologii și *mode culturale*, în virtutea manifestării unor reacții de atragere sau respingere față de modelul european sau un nucleu istoric recunoscut, aşa cum observau Constantin Noica, Fernand Braudel, Arnold Toynbee și Ion Vartic în analiza „mișcării recunoașterii” identitare ce aspiră cu dramatism la afirmare pe plan estetic.

În sfera identității culturale, dualismele antitetice se constituie în prechi de comparație precum: *unitate contra diversitate, național-local contra internațional-universal, spațiu rural versus spațiu citadin, centru versus periferie* etc. Trebuie menționat faptul că acești indici integrează mișcările estetico-litorraine care s-au caracterizat prin spirite diferite, autentice sau cosmopolite, naționale sau universale, populare sau singulare, adoptând o orientare centripetă ori una centrifugă³. Cu toate acestea, frecvența anumitor spații, numite *geografico-social-culturale* creează diversele geografii literare locale sau naționale, ce pot fi încadrate ulterior arealelor mai mari și chiar unei unități spirituale – intuită de Eminescu în viziunea sa de geografie literar-culturală – derivând înspre căutări de factori comuni (etno-lingvistici, estetici, culturali, religioși, reprezentări ale citadinului, ruralului, miticului etc.), iar năzuințele disociative moderne convergând spre re-centrări.

Capitolul 4, Universal versus național și regional. Identitate culturală, supune spre analiză cultura națională ca simbol al tradiției unei comunități ce revendică un teritoriu, o limbă, o religie sau o anumită formă de guvernământ și, respectiv, influențele globalizării și hegemonia culturală modernă. Astfel, plecând de la opinia lui Mircea Vulcănescu expusă în *Dimensiunea românească a existenței*, conform căreia fiecare popor are o anumită manieră de a percepe lumea și de a intra în spiritualitate în funcție de reflexia care i se răsfrângă asupra existenței acestuia, ajungem la

³ Conform fiecărei epoci a existat mereu o alternanță a celor două idei antagonice:

- a.) Cea *centripetă* însemnând orientarea înspre rădăcini și primordialitate.
- b.) Cea *centrifugă* indicând tendința înspre universal, esențial, modelul „civilizator”.

concluzia formulată de Mircea Muthu, ce constată un „duh al locului”, integrat fertil sub raport cultural, antropocentric și geopolitic. Aceste paradigmă sunt, de fapt, mai ample și circumscrisi dihotomiile nord-sud, est-vest, centru-periferie, urban-rural etc., însă credem că esențială nu este îngustarea de sens și delimitările opace, ci o universalizare a sistemelor identitare. Este adevărat că diferențele culturale nu produc o egalizare de şanse pentru toate spațiile de iradiere spirituală, însă trebuie subliniat că omul și cultura universală sunt tributare *europocentrismului*, de unde deducem că inclusiv relația dintre universal și național nu mai este una antagonică, ca atare studiul analitic ar trebui să renunțe la construcția unor ierarhii exhaustive și să redefină noile categorii sincrone ale modernității⁴.

Dacă în secolul XIX termenul „național” este invocat odată cu formarea statelor, națiunilor precum și cristalizarea identității, alăturându-i-se caracteristici etnografice, psiho-lingvistice etc., în secolul XX emanciparea *localismului* poate fi înțeleasă ca manifestarea modernă a regiunilor, grupurilor „tinere” care se opun sau sunt cel mult tangente culturii majoritare, ducând cu precădere o politică de recunoaștere. În prezent, cultura națională se află într-o relație de *contextualizare culturală* cu regionalismul, arealul zonal, iar mai apoi cu ceea ce numim cultura universală sau, câteodată, globală.

În schimb, analiza conceptului de identitate culturală în literatură se poate realiza, aşa cum observă Fernando Ainsa⁵, în funcție de maniera în care se grupează și diferențiază simultan realul și imaginarul. Bunăoară

⁴ Printre altele, popoarele cărora li s-a impus un regim autocratic, fie de dreapta, fie de stânga, dețin în cultura lor o noțiune destul de confuză de *universal*, însă interogația noastră este dacă ostracizarea lor de la standardele culturale ale modelului recunoscut – aşa cum acestea au fost constituite în Occidentul liber și democratic – nu a însemnat oare și faptul că aceste țări nu au avut pentru perioade lungi, de aproape o jumătate de secol, o cultură adevărată? Dacă totuși au avut, atunci cum se integrează această cultură, să spunem, *minoră* (*fără vreo conotație spengleriană*) comunistă, dictatorială, în cadrul unui concept universal? Răspunsul este unul singur: regândirea relației universal-național și acceptul „influențelor reciproce”, dar și o reinterpretare actuală a literaturii de disidență.

⁵ Fernando Ainsa, *Identidad cultural iberoamericana*, Madrid, Edit. Gredos. 1986, pag. 9.

omul, pentru a face față singurătății existențiale, a încercat mereu să-și definească mediul și să se autoidentifice cu și prin el, în absența unui „loc natural”. Cel puțin aşa a reușit să-și *transceandă* condiția efemeră, să treacă peste factorul *ambiguitate* și să echilibreze balanța pierderilor și a câștigurilor⁶. În cazul continentului american, el a trebuit mai întâi să piardă „protectoratul european” pentru a-și putea urma drumul de creație și autodefinire.

Michel de Certeau, în *Inventarea cotidianului*⁷, afirma că orice povestire este istoria unei călătorii, implicit a unei evoluții, asemănătoare cu formarea unei culturi. De fapt, totalitatea „aventurilor” trăite sau narate produc adevărate *geografii de acțiune* ce organizează și anticipatează întreaga evoluție a spațialității. Ele se referă la semantica spațiului, la o psiholingvistică a percepției, la o fenomenologie a comportamentelor organizatoare de „teritorii” sau la o semiotică care definește cultura drept un metalimbaj spațial. Totodată, considerăm hotărâtoare diferența dintre spațiu, în general, și „loc”, ultimul determinând un spațiu anume ordonat, în care elementele constitutive sunt distribuite în relații de coexistență (socială, de civilizație și eventual comparabile cu alte sisteme „locative”).

În concluzie, problema identității nu există atâtă timp cât nu apare vreo diferență între o anumită cultură și celelalte. Mai mult, aceste deosebiri obiectivează presiunea și amenințarea asupra propriei integrități, iar drept consecință, identitatea se evidențiază mai acut în societățile amenințate față de ce au ele specific în istorie – cazul popoarelor latino-americane – și mult mai puțin la societățile exportatoare de sisteme culturale, cum sunt cea europeană și, recent, cea a Statelor Unite ale Americii.

⁶ „În această lumină ne apare și Abélard, nominalistul, fondatorul Sorbonei care prin evadarea sa din mănăstire se aseamănă cu Don Quijote sărind peste garduri. Dar ne întrebăm, era oare mănăstirea de unde fugea Abélard „locul” său natural? Orice evadare dintr-un loc închis are loc ca urmare a unei pierderi.”, în María Zambrano, *Notas de un método*, Mondadori, Madrid, 1989.

⁷ V. Michel de Certeau, *L’Invention du Quotidien*. Vol. 1, Arts de Faire. Union générale d’éditions. 1980.

Capitolul 5 intitulat **Între Orient și Occident** susține axele cardinale est-vest și nord-sud, ca direcții esențiale în studiile de morfologie culturală, prin exgeza cărora sunt evidențiate constante culturale, geopolitice, literare. Astfel, dacă inițial, scria Mircea Eliade, Occidentul a însemnat o noțiune pur geografică, în timp ce Orientalul era asimilat Islamului ca noțiune pur religioasă, treptat perechile antitetice dobândesc consistență și nuclee esențiale. Arnold Toynbee în *Studiu asupra istoriei*⁸ insistă tocmai pe opoziții, fapt ce dezavantajează Răsăritul, uitând că „Aristotel, Sf. Thomas, Dante sau Meister Eckhart fac parte dintr-o tradiție metafizică la care Orientalul participă și astăzi” (Mircea Eliade), însă proiectează atenția asupra unor dublete antinomice ce au caracterizat distinct cele două civilizații: *apolinic (finit) – faustic (infinit)* (O. Spengler); *știință sacră – știință profană* (R. Guénon); Oriental „mai contemplativ” – Occidentul „mai practic” (S. Bulgakov), *eternal – istoric* (C. Noica); cârmuire despotică – individualism politic (N. Iorga)⁹ §.a.m.d.

Din punct de vedere spațial, Occidentul asimilează culturile europene consacrate pornind de la matricea spirituală a Antichității greco-latine, în timp ce Orientalul subsumează culturile clasice din afara spațiului european (chineză, hindusă) și respectiv, cea islamică și a popoarelor relativ noi din Estul Europei.

În același cadru, sunt evidențiate trei observații diferențiatore: a) atât Occidentul cât și Orientalul reprezintă unități de sine stătătoare ce propun modele universale care se pot întrepătrunde. b) Aplicând studiul lui Anton Dumitriu, *Orient și Occident*, deducem că Occidentul este mai mult preocupat de umanitate și veșnicia sa, în timp ce Orientalul caută adevărurile absolute și *Omul* dincolo de devenirea sa iluzorie. c) Ca atare, spațialitatea se percepă în mișcare, orizontală în vest și verticală în est, intersecția lor fiind transpusă de obsesia circumscrerii și ordonării în spațiu (europeană, prin excelență) și de concepția cosmocentrică. Totodată, în spirit cioranian

⁸ Arnold Toynbee, *A Study of History* (1934-1961) în trad. lui Dan A. Lăzărescu, *Studiu asupra Istoriei*, Humanitas, 2 vol., 1997.

⁹ V. M. Muthu, *Dinspre Sud-Est*, p.43 și urm., București, Ed. Libra, 1999.

sunt trecute în revistă și *culturile minore* care se află în afara unor eternități spirituale, combinând nuclee oriental-occidentale și având ca unică șansă de salvare autodepășirea condiției lor.

Capitolul 6. America versus Europa încearcă să reconcilieze identitățile atât de diferite ale celor două continente, propunând o dezbatere în favoarea diversității postmoderne. Chiar dacă până în secolul al XIX-lea inclusiv, s-a manifestat tendința aproape „acaparatoare” de a asimila istoria și cultura universală europenismului, introspecția modelelor culturale nord-americane, latino-americane și europene în secolul XX dovedește istoric și ficțional o altă realitate. Astfel, sunt luate în discuție chestiuni precum *modernitatea americană* ca o consecință a cristalizării *culturii Vestului și frontierei*, de asemenea *hegemonismul* cultural american și *condiția marginalității* rezultate ale stilului pragmatic izvorât din percepțele filosofice iluministe, la care s-au adăugat perspectiva singularității și unui anumit tip de izolare geografico-socială.

Pe de altă parte, inclusiv în formarea și analiza modelului cultural european, eseștii Marian Papahagi sau Ștefan Borbely sesizează, pe bună dreptate, acea *conștiință a diferenței*, altfel spus a faptului că la nivelul continentului există pe lângă coordonatele geografice – considerate secundare ca și importanță – nenumărate divizări locale și diferențe regionale care marchează plural structuri și mentalități ce se caracterizează prin principiul alterității, adică afirmarea **identității prin opozitie**: „Pentru a înțelege spiritul european, trebuie să detectezi ceea ce acesta neagă, și abia ulterior ceea ce afirmă; trebuie să sesizezi linia de falie, în virtutea căreia occidentalul (căci în ultimă instanță despre el este vorba, ca tip uman și de civilizație) așterne în cele din urmă oglinda neantului în fața lui însuși, pentru a desprinde din reflexele estomilate ale acesteia contururile propriei sale existențe”¹⁰.

Împreună cu acestea coexistă *experimentalismul*, definit printr-o clară desprindere de natură și transformări succesive și desprinderi de tradiții și

¹⁰ Ștefan Borbely, *Visul lupului de stepă. Eseuri*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1999, pp. 205-206.

pluralismul social, religios, mitologice care tinde spre un fond comun, după cum ilustra Fernand Braudel în *Grammaire des Civilisations*. Un alt aspect adus în lumină este acela al *continuității*, în contrapondere ideii tragice de autodistrugere întâlnită la Spengler, idee cu care nu suntem de acord, argumentând cu exemplificări din teoriile lui Blaga și Noica.

În cele din urmă, modelul latino-american se află la punctul de confluență dintre America și Europa, fiind o *imagine întoarsă* și deformată a celor două mari continente, locul unde termenii *a descoperi* și *a inventa* au găsit un teren fertil de ficționalizare. În același timp sunt arătate câteva etape definitorii ale secolului XX care au marcat prin *exotism, detașare, regionalizare sau socializare* excesivă literaturile respective, polarizând manifestările culturale în jurul a doi centrii de influențe: cel care recunoaște cu precădere moștenirea occidentală, cum ar fi literaturile grupate în jurul lui Río de la Plata și respectiv, cele întoarse spre americanitate, precum creațiile din zona andină și arhipelagul caraibian.

Dacă în mod tradițional societățile au răspândit ca idee de bază *stabilitatea fixării culturii*¹¹ prin configurarea miturilor și comportamentelor, cultura actuală pare a fi contaminată de virtualitatea cu rolul de a sublima adevărul-realitate, ceea ce a fost numit pe drept cuvânt *imaginarul subversiv*, deoarece promovează mituri universale în oglindă¹². Drept consecință, identitatea culturală depășește abordarea exclusivă a *peculiarului* și *originalului*, conducând la *trans-culturalitate* și pendulari dinamice între autohton și universal.

În **Capitolul 7**, intitulat **Mitul. Sisteme de mitologizare**, sunt evocate principalele teorii ale mitului în secolul XX și conceptele subînțelese de acesta. Se pleacă de la definiții ale mitului drept referință tangențială dintre real și imaginar, propunându-se spre dezbatere etimologii grecești și

¹¹ După Mircea Eliade, mitul este o realitate pe care trebuie să contăm nu numai ca imagine a trecutului, ci și ca tehnică a omului modern folosită pentru a se reînnoi și pentru a percepe eternitatea, în *Aspecte ale mitului*, trad. de Paul G. Dinopol, București, Univers, 1978.

¹² Ainsa, Bertolo, Colombo, Craigh, Lanza și alții, *L'imaginaire subversif*, Editions Noir, Lyon-Geneve, 1982, p. 21.

preocupările filosofilor Fr. Nietzsche, E. Rohde, R. Caillois, García Gual, R. Barthes, Mircea Eliade și Lucian Blaga, printre alții. De la simpla interpretare a originii lumii și a marilor evenimente ale umanității, la narăriune miraculoasă și metalimbaj, *mitul* a reprezentat expresia contemplării mistică a realității exprimate, transmițându-se și (re)creându-se prin acțiuni rituale care revelă mistere cu sau fără fundament logic: „(...) încercări ale spiritului uman de a revela metaoric, analogic, și în material de experiență vitalizată, anume trans-semnificații. Miturile sunt plăsmuirii de intenție revelatorie, și întâiale mari manifestări ale unei culturi. În această calitate a lor ele vor purta întotdeauna pecetea unor determinante stilistice; ele vor fi modelate, interior, de categoriile abisale ale unui popor”¹³.

Rezultă că mitul în literatură a reușit să dăinuie datorită numeroaselor transformări, desacralizări, remitizări și fuziuni cu limbajul cultural și cu folclorul. Explicația rezidă într-un singur lucru: omul a avut întotdeauna nevoie de mit, pentru a recupera o lume imaginară și miraculoasă, pentru a-și da unele răspunsuri despre viață și creație, dincolo de semnificațiile logice, raționale, limitative sau aparente, dintr-un impuls religios, mistic, literar sau de pură transfigurare, pentru a fixa în timp efemerul sau citându-l pe Freud pentru a exorciza retoric spaima „originilor”.

De asemenea, sunt ilustrate comparativ concepțiile lui Eliade despre timpul și spațiul mitic, paralelismul introdus de J. G. Frazer între religie, folclor (persistența gândirii arhaice) și magism referitor la mituri, ajungându-se la concluzia că reala valoare a ritualurilor nu este ciclicitatea lor, ci maniera în care *reactualizează momentul începuturilor*. În plus, L. Lévy-Bruhl susține că ideile colective au o natură prelogică, iar C. G. Jung contribuie decisiv la mitologizarea în literatură, aducând mitul foarte aproape de imaginar, în zona conștiștientului colectiv. Pe de altă parte, E. Cassirer interpretează mitul ca o formă culturală de sine stătătoare, lăsând la o parte coeficientul intelectual al gândirii mitice, propus de Nietzsche

¹³ L. Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii* în *Trilogia culturii*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1944, p. 392.

sau Bergson. În schimb, pentru C. Lévi-Strauss, mitul este o spirală care se desfășoară pe măsură ce este narat, definind aşa-numitele perechi de opozitii binare care evidențiază *mitologemele* ca unități mitice minimale ce diferențiază culturile. Mai mult, N. Frye consideră întreaga mitologie drept un substrat fertil pentru literatură, preluând de la Frazer ideea despre ciclicitate, dar minimalizând rolul miturilor fundamentale.

În aceeași ordine de idei, mitul s-a transformat treptat în diferite genuri și teme literare, de la cele folclorice sau parodice până la cele mai complexe. De fapt, pe măsura adâncirii acestor teorii, se tinde spre o acceptare univocă a concluziei lui Lévy-Strauss cu privire la un **invariant mitologic** ce se transmite și coexistă în universalitatea culturilor și spațiilor, indiferent de sistemele de mituri concrete, scriitorii făcând uz, de multe ori inconștient, de acele perechi de opozitii binare ce constituie cheia de boltă a gândirii mitice.

Sunt exemplificate în acest sens câteva dintre structurile primordiale ale gândirii mitice precum **orizontul temporal** și momentele circumscrise: timpul mitic al originilor, timpul ciclic, timpul istoric și conotațiile *sacru-profan*, și respectiv, **orizontul spațial** ce cumulează, în viziunea kantiană continuată de G. Durand: „forma apriorică în care se înscrie orice traseu imaginar, [...], orice mitologie, precum [și] orice studiu al imaginației, năzuiește mai devreme sau mai târziu către o geografie legendară, escatologică sau infernală.”¹⁴

Extrapolând, participarea omului modern la mit nu se ridică din punct de vedere ontologic la nivelul miturilor esențiale (M. Eliade), nefiind trăite plenar și lipsindu-le viziunile religioase, singura resursă reprezentând-o spațiul imaginarului, literatura prin excelență.

Capitolul 8. Mitul în literatură ilustrează un studiu diacronic al textelor ce au consacrat literar diverse mituri, debutând cu basmul arhaic, eposul eroic, povestiri etc., reliefând o scurtă periodizare a textelor conform epocilor culturale-istorice ale umanității. De la miturile Greciei antice care

¹⁴ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. Traducere de Marcel Aderca, București, Univers, 1977, p. 507.

își pierd din sacralitate, la semi-păgânismul Evului Mediu și influențele antice propagate în clasicism, la tipologiile universale consacrate: Don Quijote, Hamlet, Don Juan, Harpagon, se trece prin fecunditatea mitologică la nivel de creație romantică sau simbolistică, ajundându-se la postromanticismul de tip wagnerian, și secolul XX care exploatează modern sau postmodern alte valențe ale timpului, spațiului, inconștientului, categoriilor umane și tehnicilor compoziționale. De fapt, descoperirea esențială a literaturii moderniste a secolului XX este alternarea de planuri și revalorizarea mitologicului, ca o reîntoarcere nostalgică la origini din altă perspectivă, ce s-ar traduce printr-o „reabilitare” pe care literatura o aştepta de secole.

Ne aflăm, aşadar, într-un proces de sinteză între tradiție și modern, ce dezvoltă cu ampoloare epicul, inspirat de o realitate ostilă și dezamăgitoare pentru omul actual care va căuta noi spații de evadare și lumi paralele, matrici ce combină mituri, arhetipuri și decăderi, aşa cum se întâmplă în romanele lui Faulkner, Hemingway, Vargas Llosa, Cortázar, Onetti, García Márquez și mulți autori est-europeni sau afro-asiatici care se înscriu în aceeași atitudine autentică modernistă.

Mai apoi sunt enumerate principalele trăsături ale poeticii mitului în secolul XX, însotite de exemplificări din romane de referință ale operei lui Kafka, Th. Mann și James Joyce. Acestea sunt următoarele: *a) Miturile au o funcționalitate aparte în modernism*, în sensul că momentele când narațiunea apelează la ele prin repetiții universale nu mai declanșează o revenire la lumea arhaică, chiar dacă anulează timpul istoric. După părerea noastră, mitologia este mai mult un joc estetic ce trebuie coroborat cu lumea fantasticului. *b) Mitologizarea actuală este strâns legată de atitudinea ieșirii din istorie*: căutarea și explorarea altor orizonturi spațiale și temporale în literatură și proiecția alternativă către miturile arhaice denotă sentimente din cele mai variate și contrare, de la coșmarul istoriei la o profundă legătură cu conștiința națională etc. *c) Mitologizarea modernă adoptă formele subconștientului*. Această trăsătură se explică printr-o analiză minuțioasă a lumii interioare a individului, folosirea fluxului de conștiință și a monologului indirect liber, uneori memoria asociațiilor libere și simfonie

punctelor de vedere. Jocurile estetice, cu inflexiuni ironice sau autoironice ale discursului literar duc la interpretarea sa psihanalitică și de natură subliminală, nefiind vorba de simple metode psihologice transpuse în text. Dimpotrivă, numai în acest fel, spațiul individului însingurat și traumatizat de modernitate se poate largi înspre sfere mai largi ale miturilor arhaice, văzute adesea ca evadări sau condamnări perpetue. *d) Sistemele mitice se intersectează, determinând o metamitologie.* Astfel, în multe dintre legendele, motivele, paralelele și metodele folosite de cei mai mulți autori, se întrepătrund mitologiei diferite ce provin din ritualurile calendaristice și ale societăților preagricole, filosofia indiană, germană, grecească și.a.m.d.

Așadar, mitologizarea se constituie în substanță a poeticii prozei secolului XX, atât ca metodă de revalorizare și reactualizare a miturilor arhaice, dar și ca procedeu artistic și viziune duală asupra lumii. Mitul și istoria sunt considerate a se afla la poluri opuse, însă ele se întrepătrund în literatura secolului XX. Însă, dacă mitul clasic îndeplinea funcția de catalizator al armoniei dintre om și mediu, în modernitate, nesiguranța, neputința, însingurarea, văzută pesimist, alteori cu ironie și detașare, determină o **mitologie deformată**, dar esențială pentru spațiul și timpul contemporan. Faptul că și în literatura secolului XX putem vorbi despre spațiul mitic denotă persistența unor rădăcini culturale trainice și necesitatea raționalului de a se contopi cu intuitivul în literatură, ca manifest existențialist și *imago mundi* a omului.

Capitolul 9. Spațiul mitic în proza hispano-americana debutează cu studiul aplicat asupra diferitelor texte din literaturile de mai sus și receptarea culturală a noului habitat și mediu geografic. Astfel, dacă la început vorbim despre aluvionism cultural, adaptare și integrare, treptat se ajunge la sincretism cultural și analiza *identității arhetipice și mitice a continentului*¹⁵.

¹⁵ Termenii îi aparțin lui Gustav Siebenmann, *El concepto de Weltliteratur y la nueva literatura latinoamericana*, lucrare prezentată la Congresul de Literatură Ibero-Americană organizat la Madrid, iunie, 1984, pag.4, citat de F. Ainsa, *Identidad cultural de Iberoamérica*, Madrid, Gredos, p.76.

Analiza spațiului ca identitate culturală în proza latino-americană are ca punct de plecare principalele tendințe literare conturate în ultimele două secole, insistând mai ales asupra multiplelor interferențe manifestate în spațiile hispanice, situate în America de Sud și Centrală: de la literatura primelor cronicări, trecând prin „proto-romane” și epopei gauchesti, cuvântul se constituie în experiment și metaforă creatoare de lumi, iar în fața pădurii tropicale, a *pampas*-ului, a lanțului Munților Anzi sau a peisajului *inedit* al Americii în comparație cu modelul european, s-a repetat procesul de „botez” primordial al realității. Treptat, natura se transformă în peisaj, se umanizează, procesul fiind mult mai anevoie și traumatic în comparație cu romanticismul european, deoarece inclusiv înfruntarea naturii adverse s-a produs la alte coordonate.

De fapt, această distanță americană a fost receptată mult timp ca un abis, ce separă diferențele unității calitative ale romanului și respectiv, ca un spațiu lipsit de orice posibilitate de exploatare, un vid, sau cum îl numește Georges Poulet, *spațiu negativ*¹⁶. Ca atare, unitățile calitative sunt pentru Poulet „locurile” între care există *spații abisale necunoscute*. Spațiul în acest caz nu este un liant, ci dimpotrivă un perete despărțitor între indivizi, o distanță impusă. Esențial rămâne atunci legătura intrinsecă între *locuri*, până la crearea unui adevărat sistem, problemă destul de delicată pentru America, care, de la bun început, a presupus o *geografie a izolarei* și nu a punctelor de legătură.

Prima încercare de a stabili un *sistem de locuri* literare a constat, inevitabil, în apariția unei **literaturi de călătorii și aventuri**, unde acel gol abisal din exterior încerca să se sublimizeze într-o trăire interioară. Deja din secolul al XIX-lea, *distanțele* nu mai sunt cele care separă, ci apropie realități duale dinspre America și Europa. Așa cum afirma Michel Butor¹⁷: „Orice ficțiune se înscrie în spațiul nostru precum o **călătorie** și în legătură cu acest

¹⁶ Georges Poulet în *L'espace proustien* (N.R.F., Paris, 1964) stabilește un *sistem de locuri* în opera lui Marcel Proust, măsurând „distanțele” care separă fiecare scenariu, pe baza convingerii că orice spațiu este traversabil.

¹⁷ Michel Butor, "L'Espace du roman" în *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1964, p. 49-58, cons. în trad. sp., *El espacio de la novela, Repertorio II*, Barcelona, Seix-Barral, 1970, pp. 51-61.

fapt se poate afirma că este tema fundamentală a oricărei proze literare". Totodată, amintim că în opinia aceluiasi critic, ficțiunea *depopulează* (*dépoplyse*), în sensul că spațiul literar semnifică alt loc complementar celui real, din perspectiva căruia este evocat. În aceeași ordine de idei, se afirmă că orice spațiu ce se creează în spațiul textului instaurează un fel de gravitație, precipită și cristalizează sentimente, comportamente, gesturi și prezențe, fapt ce îi conferă propria sa densitate raportată la continuitatea exterioară a spațiului mental. Pe scurt, aceasta este una dintre definițiile sintetice ale spațiului estetic.

Dincolo de orice ezitări, artistul american a folosit în principal măsura europeană pentru a *aprecia cantitativ* peisajul său. Să nu neglijăm faptul că Europa a avut un Petrarca, Rousseau, Goethe, care au stabilit o dimensiune „proporționată” în *călătoriile lor literare*. Această natură evocată este liniștită, calmă, contemplată din interior și se înscrie în tradiția clasistică greco-latiană. *Creatorii contemporani ai peisajului spaniol*, de la Azorín, Machado până la Camilo José Cela, nu au făcut decât să repete aceste constante. Respectiva orientare se întrevede și în literatura latino-americană, începând cu proza lui Augustín Yáñez, Miguel Ángel Asturias, Joaõ Guimarães Rosa etc. Prin intermediul lor și al altora pe care îi vom cita în continuare, s-au trasat liniile estetice ale dialecticii **om-mediu**, abandonându-se progresiv detaliile pitorești în favoarea altora naturaliste, interioare, neutralizându-se astfel și ancestrala *teamă față de neant*.

Cu toate acestea, natura ibero-americană, dominată de legi necunoscute, se impune și sufocă personajele povestirilor și romanelor. Relația este cu precădere conflictuală: apropierea de pădurea tropicală îi este fatală lui Arturo Cova, personajul din *La Vorágine* de José Eustasio Rivera; deșertul devine aiuritor-înnebunitor în proza brazilianului Jorge Amado, *Los caminos del hambre*. În cazul uruguayanului Horacio Quiroga se ajunge până la sacrificiu, în sensul că însuși autorul își asumă destinul artistului, alegând să trăiască în junglă pentru a putea înțelege dimensiunea interioară a provocării și a „îmblânzii”, cel puțin literar, un spațiu nedomesticit. Dar dacă jungla este un scenariu previzibil pentru trauma existenței confruntată

cu supraviețuirea, pampas-ul apare ca o provocare a dimensiunilor metafizice. Cu toate acestea, chiar și în pampas natura pare ostilă, dată fiind imensitatea, goală din punct de vedere cultural. Totuși este un spațiu deschis, destul de ușor de străbătut, fapt ce va determina ficțional o angoasă existențială, proprie unei identități extrem de *intellectualizate* cum este cea argentiniană (de la Sarmiento, la E. Martínez Estrada, R. Güiraldes, până la Borges)¹⁸.

Astfel, scriitorii latino-americanii ajung să penetreze realitatea pentru a intra în consonanță cu ea și a î se integra ca parte substanțială, ceea ce descoperiseră înainte în literatura americană Herman Melville și mai apoi, Ernest Hemingway. Aceeași integrare vitală, la un nivel mai decantat, surprindem în opera lui Augustín Yáñez, mai ales în scările: *La tierra pródiga* și *Al filo del agua* sau în miturile creației reliefate în operele lui Miguel Angel Asturias cum ar fi: *Leyendas de Guatemala*, *Mulata de tal*, *El Halajadito* și, nu în ultimul rând, *Hombres de maíz*. De asemenea, aprofundarea realității prin analiza originilor ce stau la baza oricărei identități se observă și în romanele lui Ciro Alegria. Ca o exemplificare, în *El mundo es ancho y ajeno*, relația om-pământ este extrem de bine conturată, pământul fiind o peșteră-placentă, este *Pacha Mamá*, locul de întoarcere și contopire în momentul morții.

De asemenea, este explicitat conceptul de *localizare* în context american, în sensul că el reprezintă imaginar un sistem de locuri, simbolic pentru acea realitate; pe plan secund, exteriorul se poate omologa scenariului textual numai în măsura în care autorul, cititorul sau protagonistul declanșează respectivul fenomen (a se vedea Santa María a lui J. C. Onetti comparativ cu Macondo lui G. García Márquez); mai mult, există indicii că

¹⁸ Acest sentiment apare chiar la originile literaturii argentiniene, aşa cum este el explicitat de Domingo Faustino Sarmiento, unul dintre părinții civilizației ai acestei țări. În *Aspecto físico de la República Argentina y caracteres, hábitos e ideas que engendra* (*Aspectul fizic al Republicii Argentine și trăsături, obiceiuri și idei concepute*), Capit. I din *Facundo*, Buenos Aires, Cedal, (1845)1979, p. 17 scria: „Răul de care suferă Argentina este extinderea; dezertul care o înconjoară în exterior îl afectează măruntările; singurătatea, lipsa aşezărilor și a unei locuințe umane sunt în general, limitele fără dubiu între provinciile sale.”

V. www.e-libro.net/E-libro-viejo/gratis/facundo.pdf

spațiul literar hispano-american se conturează solidar în interiorul operei unor scriitori, dar aceasta nu înseamnă că acest proces de „identificare” a avut o traiectorie facilă, sau a fost lipsit de dramatizare sau de intimizare, în accepțiunea bachelardiană (spațiul fericit- intim- cosmicizat spre care tinde *spațiul imaginar*).

De asemenea, în fața *golului* american, noua patrie este constituită dintr-un tărâm plin de incertitudini, fără altă limită decât linia mișcătoare, care separă pământurile și care este încet asimilată spațiului propriu aflat între marile întinderi ostile dimprejur. În consecință, cuvântul *frontieră* dobândește o importanță deosebită pentru definirea tendințelor de evaziune; totodată, ea reprezintă metaforic poarta fantasticului și a eliberării prin imagine. Situația **indigenilor** americani a fost de-a lungul istoriei un fel de „expulzare” traumatică, dacă ne referim la usurparea pământurilor și la *șocul cultural* al impunerii „civilizației”. Prin urmare, proza va fi spațiul de reflecție asupra urmărilor, cu precădere negative, ale acestei „rupturi”, resimțită ca o anulare a identității, nu numai datorită amestecului de rase, ci și confruntării injuste și permanente dintre societatea tradițională și cea modernă. De asemenea, în această epocă persistă problema omului de **rasă neagră**, reliefată mai mult de literatura braziliană; el apare adesea ca un nativ american, dar sub amprenta culturală nemiloasă a „transplantului”, a fostei sclavii și a marginalizării¹⁹.

Este interesant de remarcat cum autorii care descriu noua realitate după procesul de independență a statelor americane din secolul al XIX-lea sunt, în același timp, creatorii ficțiunilor idealiste. Bunăoară, Domingo Faustino Sarmiento descrie noua lume argentiniană între *civilizație* și *barbarism*, dar în același timp creează un oraș utopic – *Argirópolis* – o capitală ideală a societății de pe malul lui Río de la Plata. La fel este construit și romanul *Reinaldo Solar* al lui Rómulo Gallegos într-un teritoriu paradisiac și panteist din Venezuela, un templu menit să aducă oamenii din

¹⁹ Problemele identității fragmentare care exprimă acest sentiment se reflectă în special în proza de limbă franceză și engleză din insulele Caraibe.

nou în sânul *naturii, al dragostei și al adevăratelor ideale umane*²⁰. Dacă unele opere constituie adevărate „călătorii inițiatice” în căutarea paradisului pe pământ, altele, dincolo de aparențele de romane istorice, proiectează retroactiv o viziune critică și ironică a cuceririi spaniole, cum sunt: *Los perros del paraíso* de Abel Posse, *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier, *Zama* de Antonio di Benedetto etc.

Luând în considerare lipsa omogenității, a integrării și criza identității americane, căutătorii Paradisului pierdut și „constructorii” spațiului fericit au fost nevoiți să plece întotdeauna de la noțiunea de deplasare, mișcare. Referindu-ne la manierele distințe de a călători, în proza ibero-americană se conturează două tendințe: în primul rând, dacă deplasarea se face înspre interiorul ascuns al rădăcinilor Americii, se cristalizează o **mișcare centripetă** (cazul lui J. E. Rivera, R. Gallegos, Vargas Llosa, H. Quiroga etc.), iar în al doilea rând, dacă se merge înspre margini, limite (periferii), spre exteriorul care atrage și influențează, se constată o **mișcare centrifugă** (screrile lui Onetti, A. Bryce Echenique, J. Donoso, J. Cortázar etc.). Diametral opuse, aceste mișcări nu se pot explica separat, atât de condiționate sunt impulsurile reciproce și contrarii.

Perspectiva conturată este aceea a diversității, iar faptul că literatura hispano-americana s-a putut reînnoi continuu este rezultatul indiscutabil al capacitatei de primire și asimilare a multor influențe, unele cu tendințe de *universalism*, ce au contribuit la repunerea în valoare a rădăcinilor ancestrale și a miturilor tradiționale ale culturii americane.

În plus, după cea de-a doua jumătate a secolului XX, dezvoltarea și maturizarea celor aproape douăzeci de literaturi latino-americane se datează, așa cum observa Andrei Ionescu, unei efervescențe politice sau unor sarcini nesoluționate social-politic, dar asumate impetuos de literatură, prin încercarea reușită de a-și croi drum spre universalitate²¹.

²⁰ Rómulo Gallegos, *Reinaldo Solar*, Buenos Aires, Espasa – Calpe, 1945, p. 65.

²¹ Andrei Ionescu, *Conștiința propriului destin artistic în Secolul 20*, nr. 8-9/1973, volum dedicat Americii latine, pp. 259-262.

Capitolul 10. Realismul magic și realismul miraculos sunt fenomenele ce apar în Europa dar și în America Latină, fiind reacțiile inovatoare ale construcției literare și artistice proclamate de promotorul noi artei *novocentiste*, Massimo Bontempelli. De altfel, proza modernistă europeană îmbină liricul cu epicul, făcând uz de diverse procedee ale mitologizării și percepției spațiului, apelând atât la referințe folclorice, arhaice, dar și intelectualist-universaliste. Chiar dacă realismul magic apare la început de secol XX în Europa, el este îmbogățit după anii '60 de literaturile hispanice și nord-americane, presupunând transfigurarea realității prin mit, odată cu anularea limitelor dintre real și fantastic, astfel încât miraculosul devine o altă fațetă a cotidianului. Explicația rezidă în faptul că, într-o lume convențională, în care omul se simte agresat și mutilat de plătitudine, singurătate și lipsa comunicării, realismul magic aduce *miraculosul*, și implicit, omul redevine centrul de unde emană miracolul, iar realitatea plată și uniformizată se estompează sub patina fanteziei creatoare.

Scriitorii latino-americani au preluat curentul în sine din Europa sub același nume: *realismul magic* (părintele lui fiind scriitorul venezuelean Arturo Uslar Pietri care îl aplică literaturii hispano-americane din anii '50-'70). Fundamentarea conceptului o realizează cubanezul Alejo Carpentier care pune următoarea întrebare în prologul romanului său *El reino de este mundo (Împărăția acestei lumi)*, publicat în 1949: „Ce este istoria Americii Latine dacă nu o cronică a miraculosului transpusă în real?”. Altfel spus, el adaptează versiunea despre miraculos a lui André Breton, pe care o dezvoltă până la semnificația unui alt gen de realitate, vas comunicant cu lumea inconștientului, a viselor, paradisiac și pământean în același timp, ce își propune explorarea de noi teritorii.

Fascinația acestei categorii estetice este studiată amplu de Tzvetan Todorov în *Întroducere în literatura fantastică*²², arătând că evenimente supranaturale și călătoriile miraculoase exprimă „o desăvârșită explorare a realității și o expresie plenară a speranței”; mai mult, autorul diferențiază

²² Tzvetan Todorov, *Întroducere în literatura fantastică*, București, Univers, 1973.

miraculosul – ce creează un univers de sine stătător – de fantastic, prin faptul că ultimul intervine cu brutalitate în cotidian introducând unii parametrii ce pot fi explicați totuși logic. Pe de altă parte, Roger Caillois în *Eseuri despre imaginație*²³ susține că incompatibilitatea dintre lumea reală și cea supranaturală se poate realiza numai într-un **spațiu mental** unde a dispărut credința în supranatural. Această opinie la care ne raliem coincide și cu afirmația aceluiși André Breton, care observă, influențat de ezoterismul magic, faptul că suprarealul sintetizează banalul și fantasticul, imediatul și virtualul, realul și irealul. Corelația dintre antinomiile rezultate se stabilește prin metafore, analogii, metamorfoze și recurențe mitico-arhaice, în același spirit al regenerării totale, fapt repetabil în literatură, aşa cum remarcă Mircea Eliade²⁴.

Prin urmare, realismul miraculos și realismul magic sunt mișcări artistice-literare ce schimbă perspectiva asupra lumii, conducând la o multiplicitate de spații și timpuri, voci narative și planuri subiective. Diferența între cele două ar consta în faptul că realismul miraculos se definește ca preocuparea stilistică de a zugrăvi irealul sau straniul ca ceva comun, parte a cotidianului, el neavând o expresie literară magică și nu își propune ca finalitate trezirea emoțiilor, ci mai mult exprimarea lor printr-o anumită atitudine fantastică în fața realității, în timp ce realismul magic este răspunsul latino-american prin excelență dat literaturii fantastice din secolul XX.

Printre aspectele cele mai des întâlnite ale realismului magic amintim: conținutul de elemente magico-fantastice-intuitive (dar niciodată explicite), percepute de personaje ca parte a „normalului”; timpul are o traекторie dis torsionată, ciclică și nu liniară, conform tradițiilor disociative ale raționalității moderne; experiențele comune ale cotidianului includ trăiri supranaturale și fantastice; spațiul este minim, vital, dinamizează conținutul acțiunii, dar se transformă uneori în atmosferă interiorizată, originară, mitică; schimbările de cronotop au loc chiar din perspectiva gândurilor și viselor

²³ V. Roger Caillois, *Eseuri despre imaginație*, București, Univers, 1975.

²⁴ V. Mircea Eliade, *Nașteri mistice*, București, 1995.

personajelor; preocupările stilistice chiar și ilustrarea viziunilor „estetice” asupra vieții nu exclud situații reale, sociale.

*

Anul 1974 este marcat de apariția a două romane esențiale pentru literatura latino-americană a secolului XX, ne referim aici la *Yo, el supremo* (*Eu, Supremul*) de **Augusto Roa Bastos** și *El otoño del patriarca* (*Toamna patriarhului*) de Gabriel García Márquez, ambele aşa-numite „romane ale dictatorilor”.

În primul roman spațiul și timpul sunt *demitizate* din ecuația istoriei, fiind plasate în miticul unei pure ficțiuni ce respectă totuși veridicitatea dictaturii din istoria Paraguay-ului. Neexistând limitări la orizontul spațio-temporal, critica a insinuat chiar un *realism halucinant* în *Eu, Supremul*; de fapt, sub incidența puterii și a veșniciei, spațiul conturat este labirintul sau coșmarul fantastic. În acest univers nu mai există ieșire, nici lucruri firești sau uz al rațiunii, totul devine angoasă generalizată, iar solidaritatea umană este înlocuită de singurătate și patimă de trădare.

În cel de-al doilea roman citat, *El otoño del patriarca* (*Toamna patriarhului*), **Gabriel García Márquez** situează în prim plan figura lui Nicanor Alvarado, personaj care de fapt n-a existat, dar simbolizează dictaturile de pe întreg continentul latino-american. Scriitorul utilizează elemente din folclorul fantastic care reflectă punctul de vedere al oamenilor de rând, pentru care miracolele sunt o parte integrantă a vieții cotidiene: cărtițele înoată prin arbori, racii ies din supa fierbinde, gardeniile gândesc, plouă cu sânge, râurile se întorc la izvoare, găinile fac ouă pentagonale etc. Spațiul creat se asemănă cu cel al unei cosmogonii, urmate la scurt timp de escatologie. Într-o lume a absurdului, moartea nu poate fi succedată de înviere, deci și timpul este involutiv, iar istoria dictatorului rămâne ancorată într-o epocă a traumelor creației și morții.

Prin urmare, deducem că la scriitorii latino-americani, imaginarul și realul alcătuiesc o simbioză perfectă în căutarea dilemelor modernismului, dezvoltării spiritului critic și încercării de a domina sau, cel puțin, de a

înțelege natura înconjurătoare. Totuși, acest imbold este dificil și supus riscurilor, fie ele exprimate de o natură fizică adversă, fie de sisteme politice dictatoriale. Singura alternativă pare a fi protestul, revolta și critica realului obiectiv și refugiu într-un imaginar deloc liniștit, ci împletit cu elemente istorice, alteori fabuloase, fantastice și reale, himerice și mundane, la care se adaugă și amprenta fiecărei sensibilități auctoriale ce încropește întreaga structură a romanelor.

*

Miguel Angel Asturias, ca un adept declarat al realismului magic își structurează concepția literară pe ideea că imaginile transfigurate prin intermediul ficțiunii sunt chiar mai puternice și revelatoare decât realitatea însăși. Forța romanului său, *Hombres de maíz* (*Oameni de porumb*), derivă dintr-un limbaj vulcanic, expresie vie a simbolurilor și miturilor, a căutării „sufletului național” și prezenței indigene de sorginte *maya* în modelul societății din Guatemala. Preocuparea centrală în transfigurarea onirică a unei lumi ce depășește edenicul sau grotescul, este găsirea expresiei indigenismului, iar marea descoperire este *cuvântul*, ce capătă conotații magice. De fapt, natura înconjurătoare se transformă prin puterea limbajului, spațiul fiind metamorfozat mitic, prin înflorire, colorare, vegetații luxuriante etc. Cuvintele dobândesc alte semnificații, prin sugerarea de imagini, uneori mai vii decât realitatea obiectivă: licuricii sunt „lumânări în întuneric”; ninsorile abundente se aştern pe pământ din „ceruri de frișcă”; în incendiul izbucnit în craterul „El Tembladero”, flăcările iau forma unor „mâini însângerate pictate pe pereții aerului” etc.

Astfel, în Guatemala lui Miguel Angel Asturias, natura nu este încremenită, ci devine o ființă umană: „pădurile alunecau de parcă ar fi fost ele însese niște fugare”, însuși mediul înconjurător trăiește prin *locuitorii* care populează munții împăduriți sau prin trilurile păsărilor cu pene strălucitoare și multicolore. Altminteri, și ființei umane îi sunt asociate elemente aparținând regnului animal: oamenii apropiată războinicului Gaspar Ilóm sunt „iepuri galbeni”, – metaforă a solidarității și vitejiei indiene – din regiunea Ilomului, spațiu a căruia credință se concentreză în *porumb*, simbol al rasei, unității etnice și culturale. În același timp, satul

Pisigüilito, „protejat” de păduri, este, utilizând sintagma lui Paul Alexandru Georgescu, „locul matricial” al comunității, spațiul armonios și de credință în existența unui timp mitic și în legenda nașterii omului din porumb, alimentul sfânt al indienilor. Cu toate că spaniolii cuceritori au inoculat acestor popoare religia creștină, indigenii nu au uitat credințele străvechi, iar locul în care trăiesc este tocmai de aceea un spațiu opac, impregnat de misticism. Totuși, ca model de organizare, el nu amintește de o organizație tribală, ci mai mult de un sat tipic european, aşa cum s-a impus el prin procesul de colonizare. Locul satului în comunitatea indiană deține o importanță centrală, reliefată prin limbajul epic ce circumscrisce cele trei situații istoric simbolice: rezistența **indigenilor** care sunt încă ancorați în timpul și spațiul lor mitic, statutul **metișilor** (*los criollos* sau *los ladinos*), având rolul de a transforma mentalitatea tradițională, și respectiv, penetrarea, câteodată dramatică, a **civilizației** orașului.

Procedeele și transformările miraculoase sunt din cele mai diverse: *antropomorfizarea spațiului*, vrăji, incantații, rituri, ceremonii, elemente fantastice, călătorii labirintice prin spații și timpuri posibile sau uneori anulate de magie, ce dau senzația de haos, singurul element călăuzitor fiind credințele religioase. În esență, proiecția fantastică care domină povestirea este determinată de alternarea celor două religii: creștină și maya. Concret, războiul iscat între cele două lumi este câștigat de lumea colonizatorilor, însă în planul mitico-simbolic, Gaspar Ilóm se aruncă în râu, văzându-și oamenii exterminați de poliție, ceea ce se traduce printr-o victorie a viziunii *maya* asupra lumii. Aceasta rezidă în cristalizarea unui spațiu al atemporalității, transcendental și invincibil, revelat în ultima secvență de către fiul lui Gaspar, simbolul noii generații și al reașezării porumbului ca valoare sacră și integrantă mediului înconjurător.

*

Romanele lui **Mario Vargas Llosa** aparțin unei literaturi încărcate de semnificații ce pot fi interpretate din perspective multiple. Spațiile predilekte ale scriitorului peruan provin din mediul natural (fie ample deșerturi, fie jungla amazoniană plină de hătișuri, cu drumuri întortocheate și ruine ale așezării utopice aparținând „dezmoștenișilor soartei”); mai

apoi, acest plan este completat cu cel social și chiar urban, fapt ce are rolul de a evidenția, în general, degradarea și anularea spațiilor temporale, mai ales atunci când sunt reliefate efectele destructive.

Spațiul *Canudos* din *La guerra del fin del mundo* (*Războiul sfârșitului lumii*) reprezintă simbolul renașterii spirituale a omului, locul dobândind toate caracteristicile unui spațiu mitic, fiind sacru prin însăși destinația lui: este spațiul ales pentru regenerare, unde niște oameni ostracizați de lume își propun să lupte pentru construirea și apărarea unui nou mod de a trăi. Lumea nouă se naște, aşadar, în virtutea altor legi de viață, într-un loc împrejmuit ca o cetate și protejat cu strășnicie împotriva oricăror influențe negative. Factorul de coeziune al nucleului format îl reflectă solidaritatea umană a locuitorilor-eroi și maniera în care se jertfesc unul pentru celălalt, încercările la care se supun, munca, schimbările survenite în atitudinea și sufletele lor, adaptarea și lupta chiar detașată, deoarece în final, inclusiv moartea devine doar un rit de trecere spre renaștere spirituală, fie privită colectiv, fie individual. Miticul se instaurează treptat și profund, fiind fundalul pe care se derulează inițierea personajelor în taina vieții și a existenței creștinești.

În ceea ce privește construcția unei lumi proprii, edificată prin lovitură de secure în miezul pădurii peruană, aceasta se regăsește în strădania și dorința lui *Fushía* din romanul *Casa verde* de același autor. Insula în care acesta își va construi refugiul este un spațiu labirintic, aparent edenic, dar care poate fi și ostil și advers naturii umane. *La casa verde* are mai multe centre sau prim-planuri, punctele de vedere sunt multiple, spațiul și timpul se intersectează în scenarii diverse, diametral opuse. În afara „insulei lui *Fushía*”, acțiunea spațio-temporală oscilează între „templul” creștin al Misiunii religioase de la Santa María de Nieva și spațiul păgân, reprezentat de bordelul Casei Verzi. Centrul misionar reprezintă o confluență de civilizații într-o lume sălbatică și dură, unde comunicarea umană este aproape imposibilă.

De fapt, construirea Casei Verzi semnifică un act emblematic și definitor al dorinței de întemeiere, este un nucleu care polarizează o parte a

mișcării centripete, provenite din spațiul împădurit, în duel cu cel urban, sau lumea păgână în conflict cu cea creștină. Totodată, însăși mișcarea centripetă", recognoscibilă în proza lui Vargas Llosa, se fărâmițează în spații concentrice, oglinzi ale căutării armoniei instabile între om și peisaj. Altfel spus, scopul găsirii unui punct central al Americii, unde identitatea ar fi căpătat un sens și locuitorii ei o ordine coerentă a realității, pare a se fi pierdut în magma verde a pădurilor și junglelor, iar întreg continentul este un focar de dispersie fatală și devoratoare.

Astfel încât se poate afirma că spațiul american a fost cucerit de la periferii înspre interior, cu mențiunea că punctele de la care se pleacă și la care se ajunge sunt o multitudine de locuri geometrice (sistem de locuri) labirintice, diferite și totuși identice ca manifestare literară. Romanele care aparțin acestei mișcări au *cosmicitat* – în termenii lui Mircea Eliade – o zonă necunoscută, pentru a o face accesibilă, constituind adevărate acte de creație prin cuvânt, având o dimensiune aproape biblică. În acest sens, *Războul Sfărșitului Lumii*, al aceluiași autor este, de altfel, o parabolă inversă a istoriei biblice.

*

Întâlnirea dintre textul romanului *Cien años de soledad* (*Un veac de singurătate*) de **Gabriel García Márquez** și orizontul de aşteptare al publicului universal a dus la o reinterpretare a mitului paradisului pierdut, reconstruit în satul *Macondo*, fapt literar ce se înscrie la confluența mai multor ideologii hispanice, cu proiecții înspre propriul trecut și înspre necesitatea vitală a omului de a „se simți” înrădăcinat într-o tradiție mitică. Opera columbianului îmbină elemente care transcend realismul magic: realul alternează cu fantasticul și folcloricul, cotidianul obișnuit este presărat cu fapte trăite și inventate ale unei realități rezultată din exacerbarea unor aspecte derivate din realul imaginar.

Modalitățile sunt din cele mai diverse: de la creațiile suprarealiste ale imaginariului folcloric se ajunge la fabulos, hiperbolic, făcând uz de inflexiuni comice, tragice, absurde, naive, pline de substanță. Drept consecință,

spațiul și timpul, ca unități epice esențiale, dobândesc caracteristici flexibile și poliforme, se dilată, se micșorează sau se suprapun. Cu alte cuvinte, chiar dacă acțiunea se desfășoară în satul Macondo, acesta reprezintă simbolul viu al Columbiei, al întregii Americi și al lumii. Locul ca materialitate vine dublat de timp – element volatil –, care deși creează impresia de linearitate, este *perpetuum* și ciclic, prin chiar condiția operei de text manuscris, citit de ultimul reprezentant al familiei Buendía. Treptat, orizonturile spațio-temporale se deschid într-un evantai circular, având menirea de a cuprinde în paralel meditațiile asupra condiției umane. În acest sens, atât începutul cât și sfârșitul romanului se încadrează în parametri mitici; biblic, este vorba despre căutarea unui loc pe pământ, în urma săvârșirii păcatului originar, are loc întemeierea unui spațiu izolat de lume și care pare paradisiac.

Dacă ne rezumăm la definiția mitului ca „o poveste explicativă a originilor”, este evident că romanul *Un veac de singurătate* rescrie miturile cosmogonice într-un sistem semiologic vecin cu animalitatea. Primului Macondo cel primitiv, i se suprapune un al doilea Macondo destinat colonizatorilor nord-american, iar din conflictul iscat rezultă degradarea ulterioară a întregului sat. În final, locul se reîntoarce inefabil la propria substanță a originilor, pentru a urma un destin similar, iar ciclicitatea creațiilor și distrugerilor progresive amintește de modelul filosofiei indiene și de viziunea totalizatoare asupra existenței inspirată de romancierii ruși ai secolului al XIX-lea sau de opera lui William Faulkner.

Capitolul 11, intitulat **Argentina sau eterne pendulări americanoeuropene**, este cel mai amplu capitol al lucrării, dedicat spațiului creat de literatura semnată **Jorge Luis Borges**, cu referințe, pe alocuri, la unele romane ale conaționalilor săi, Roberto Arlt și respectiv, Julio Cortázar. Studiul are doi poli de analiză: întoarcerea spre *argentinitate* circumscrisă unui oraș semi-imaginär, Buenos Aires, și respectiv, proiecția universalistă care induce o arhitectură figurativă a limbajului.

Pentru a putea aprounda literatura borgesiană, sunt parcuse etapele creației borgesiene și miturile culturii argentiniene: tango-ul, *los cuchilleros*,

los gauchos, conceptul de *suburbie* și inerenta *frontieră* între spațiu citadin și ruralitate (Pampa), elemente ce dobândesc valențe cosmice pentru autor. Sunt urmările, aşadar, cele două constante borgesiene care traversează întreaga sa operă: mitologia Buenos Aires-ului și speculațiile filozofice, observate mai mult în proza de maturitate și doar succint în creația eseistică și poetică. Suntem de părere că *spațiul Borges* trebuie interpretat în viziunea lui Gaston Bachelard a „spațiului fericit”, un spațiu al intimității sau al unei *încrederi cosmice*, spre care tinde expresia literară. Ca atare, spațiul borgesian nu este unul strict material, geometric și pur exterior, al obiectelor propriu-zise care îl alcătuiesc, fie ele leit-motive foarte bine integrate în topologia creată (biblioteca, hexagonul, Sudul, tigrii, trandafirii galbeni, periferia, oglinziile sau pure frânturi de geografie cosmopolită), ci un spațiu imaginar care multiplică la infinit în oglindă realitatea.

Subcapitolul „**Scriitorul și orașul. Semnificații autohtone**” introduce simbologia urbană a secolul XX, alături de alte manifestări literar-estetice ce revendică orașul ca spațiul ideal pentru evaziune, imagine și poezie, fiind totodată și loc ce suscită repulsie, năucire, fragmentare sau însingurare umană. De la Whitman la Lorca, de la T. S. Eliot la Joyce, I. Calvino sau G. Simmel, sunt conturate aspectele unei psihogeografii citadine, unui joc utopic sau unei derive imaginare, celestiale sau infernale, unde orașul devine el însuși protagonist și stare de spirit.

Pentru Borges, poetul, Buenos Aires reprezintă acel spațiu nedefinit, cu porțiuni virane și nenumărate curți interioare, situat între câmpie și casele mărginașe, fiind locul fecund ce indică geografic și afectiv inițierea procesului de germinare a adevăratului suflet modern, total diferit de imaginea futuristă, socială și morală, evocată de proza lui Roberto Arlt sau de cea anterioară, purtătoare a virtuților supreme după cum sublinia D. F. Sarmiento în *Facundo, Civilizație și barbarie*. În acest sens, și Ernesto Sábato atingea în eseul său „Cei doi Borges”²⁵ problema fragilității centrelor

²⁵ Ernesto Sábato, “Los dos Borges” cons. în trad. fr. L’Herne: J L. Borges, Ed. l’Herne, 1981, trad. de Simone Beckmann, Jean Milleret, pp. 168-178.

urbane, care atrage după sine sentimentul finitudinii și efemerului, cumulat cu o anumită nostalgie gânditoare și tristețe iremediabilă a argentinianului aflat în fața unor teritorii *gigantești, abstracte, dezolante, fără limite*.

În afara de alternanța antitetică oraș-câmpie și suprapusă oarecum peste aceasta, o altă dihotomie a culturii argentiniene este cea care opune spațiul național celui european, dat fiind că pentru foarte mulți scriitori argentinieni, *Orașul* a semnificat imaginea Europei. În același timp, persistă ideea de *spațiu sud-american periferic și cultural tributar*, într-o formă exagerată față de referința europeană, așa cum este cristalizat, spre exemplu, în *Radiografia pampei*²⁶ de Ezequiel Martínez Estrada.

Conchidem deci, conform încadrării corespunzătoare perioadei, că miturile orașului sunt preponderent politice: metafora oraș-port, sau a străzilor înghesuite și arhitecturii utopice ce a *dezgolit* ca o mașină feroce, centripetă, restul țării, sacrificându-l intereselor litoralului urban. Drept consecință, Borges construiește un peisaj neatins de modernitatea agresivă, unde încă se mai pot vedea vestigiile câmpiei, spațiu etern pe care îl caută prin cartierele marelui oraș, ghidându-se pe hazard și pe renunțarea deliberață la locurile unde orașul modern își înfige tentaculele-i civilizatoare. Astfel, scriitorul a elaborat o adevărată hermeneutică a conceptului „periferie” (înțeles ca limită, coastă, plajă, mal etc.) sugerând o re-lectură a unui spațiu imaginar, a unei tradiții ce trebuie reluată, chiar pervertită pentru a induce imaginea în revers a unui oraș modern, lipsit de calități estetice și metafizice. În același timp, noutatea pe care o aduce Borges, admirabil surprinsă de Roberto Juarroz²⁷, constă în intuiția schimbării centrului metafizic. De altfel, vocația borgesiană pentru periferii nu este decât în aparență excentrică și parțial romantică, subliniază criticul, fiind intuiția decisivă a unui *axis mundi* care și-a schimbat coordonatele. În acest caz,

²⁶ Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1942, *Radiografía Pampei*, în traducerea lui Andrei Ionescu și Esdra Alhasid, prefată de Edgar Papu. Note de Mircea Rădulescu, București, B. P. T. Minerva, 1976.

²⁷ Roberto Juarroz, „Adrogué, Borges y las periferias” cons. în trad. fr. L’Herne: J L. Borges, Ed. l’Herne, 1981, trad. de Simone Beckmann, Jean Milleret, pp. 194-195.

credem că evocările borgesiene nu sunt decât materializarea nostalgiilor sale pentru un *centru-vagabond*, relativ și fantasmal, care îl exiliază pe autor într-un „periferism” psihologic, personal, uman, creator. În ultimă instanță, conform opiniei lui Roberto Juarroz, „Borges, periferia lui Borges este poate centrul său”²⁸.

Subcapitolul „**Semnificații universale**” dezvăluie o multitudine de forme spațiale ale scrierii borgesiene, corelate în timp și în funcție de un centru sau o periferie proiectate bi-dimensional. Spre deosebire de prima etapă a scrierilor borgesiene, când determinarea unei margini era importantă pentru stabilirea unei referințe spațiale, la maturitate, spațiul devine pentru Borges o simplă limită arbitrară, ce opacizează lipsa de delimitări și infinitatea timpurilor și spațiilor. Astfel, în nuvela *Biblioteca lui Babel*, proiecția este un sistem de drepte perpendiculare ce se intersectează și formează o construcție infinită de rafturi, destinul final fiind cărțile, adică spațiul complet care umple perfect golul din univers. În plus, fiecare hexagon se definește armonios printr-o structură ce amintește de geometria unui fagure de miere, fiind o adevărată rețea a juxtapunerilor spațiale, unde centrele sunt „absorbite” de complexul construcției. Fiecare linie arată spre un punct de intersecție, se transformă în centru de expansiune și generează o forță, o tensiune virtuală imensă. Ca răspuns, Borges propune modelul unei restrângeri cosmice la *o singură carte* (sau un singur hexagon), idee înrădăcinată în concepția că totul a fost scris odată și literatura nu este decât re-scriere a Cărții Unice Originale.

Referitor la structura spațiului borgesian, Raphaël Lellouche²⁹ afirma că este ambiguă, în același *temp labirint, amfiteatru și arhitectură descătușată, cuprinzând forme circulare, chiar secrete*, ce ar putea fi raportate mitic la două tipuri de reprezentări: *cea creștină* a Infernului (Dante) și *cea gnostică* a lumii ca închisoarea sufletului, opinie la care se raliază și Cornel Mihai Ionescu definind ficțiunile lui Borges conform unui **model al heterotopiei**.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Raphaël Lellouche, *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, Paris, Ed. Balland, 1989, pp. 84-94.

Povestirea *Funes cel ce nu uită*³⁰ dezvoltă un sistem similar al proiecțiilor, introducând două puncte de vedere distinct conturate, iar imobilitatea personajului devine un artificiu al autorului pentru a limita unghiul de proiecție și a crea vertij, deoarece nu există posibilitate de uitare sau de sinteză.

În *Moartea și busola*³¹, povestirea este dominată de un romb perfect, situat între cele patru puncte cardinale, figură ce devine vizibilă pe măsură ce avansează narațiunea. Funcția sa este de a evidenția expresionismul locului, iar în acest caz special, de a pregăti ambianța pentru final, evidențiindu-i formele grotești, simetrice și manieriste care alcătuiesc casa de provincie.

Conjuncția între direcția verticală și orizontală determină o tensiune dinamică ce denotă efemeritatea și vulnerabilitatea traiectoriei vieții și existenței, povestirea încheindu-se cu o moarte calculată și explicată până la ultimul detaliu. Astfel, motive labirintice, haotice, asocieri nebunești de obiecte și cuvinte, lipsa unei perspective cu excepția oglinzilor îngrozitoare ce se multiplică la infinit și dorința de a ascunde totul chiar și ultimul simț al orientării, de a insinua absența și moartea, devin fire narative, compacte și armonice.

De fapt, Borges încearcă prin proza să domine timpul și spațiul, fiind obsedat de primul element și raportarea sa la al doilea, centrul nuclear al creației sale fiind relația între Om și Univers. Totodată, autorul distinge două tipuri de labirinturi: unul ce aparține zeilor și este infinit, copleșitor și haotic pentru ființa umană; ca atare, omul va încerca să se sustragă și să-și construiască un al doilea labirint, mai ordonat, conform unei geometrii proprii, în care să-și integreze gândurile, căminul, străzile, orașul, dar și creațiile, implicit cultura și literatura. Spațiile ireale proiectate geometric au tot formă de labirint, însă fiind creațiile omului, ele sunt subiective, deci nu

³⁰ V. J. L. Borges, *Opere 1*, Volumul *Artificii* (1944), Trad. Cristina Hăulică, Andrei Ionescu și Darie Novăceanu, Îngrijire și prezentări: Andrei Ionescu, București, Univers, 1999, pp. 324-331.

³¹ *Ibidem*, pp. 340-350.

revelă adevărata realitate. Spre exemplu, o astfel de lume este cea denumită de povestirea cu același titlu, *Tlön Uqbar Orbis Tertius*, un spațiu oniric, dar totodată continent, limbă, știință și literatură imaginare. El este mai puternic decât spațiul real, deoarece proclamă libertatea totală de a crea material și verbal obiecte închipuite, impuse realității prin forța imaginară-creatoare *sui-generis*.

Pentru a desăvârși acel spațiu creat, Jorge Luis Borges definește mai întâi noțiunea de timp, pe care îl circumscrive aceleiași circularități inspirate de Nietzsche și filosofia indiană; de aici, conchidem că și spațiul este intrinsec legat de dependența mișcării în cerc, de la care omul nu se poate sustrage.

Credința în lumile paralele este dezvăluită în *Grădina potecilor ce se bifurcă*, prin intermediul lui Ts'ui Pen și eforturilor sale de scrie o carte plurivalentă și de a construi un labirint. Cartea este elaborată pe parcursul a treisprezece ani și oferă soluții nenumărate, suprapunând timpuri și spații diferite și fragmentare într-o alegorie a hazardului, mereu prezent în destinul uman. În plus, omului i se oferă posibilitatea de a călători în aceste orizonturi spațio-temporale, iar spațiul este același în momente distințe sau invers, timpul e simultan, chiar dacă locurile sunt altele.

Ideea universului ca scriitură sau carte a lui Dumnezeu este tema centrală a volumului *Aleph*. Dorința și ambiția omului de a dezlega misterele universului și a descoperi, dincolo de cultură și literatură, chintesența făpturii sale pare a fi o condamnare la multiplicitate și moarte. Aceasta din urmă este actul suprem al ritului de trecere, sugerat de autor cu o perplexitate metafizică, prin anxietatea rătăcirii în spații interminabile; iar sfârșitul, ca revelație finală, duce cu el impresia autentică asupra lumii, care este reală numai în măsura în care este trăită de fiecare individ.

În esență, spațiul și universul, reliefat de câteva dintre cele mai importante povestiri borgesiene, este o Bibliotecă infinită ce cuprinde toate cărțile care s-au scris și se vor scrie vreodată, atitudine ce declară fățuș sensul literaturii de a multiplica posibilitățile realului și conduce la texte ce sunt universuri labirintice ele însese, metaficiuni care se recreează prin

scris sau prin lectură. De-a lungul creațiilor sale, Borges încearcă să reordoneze, prin imagine, geometrie, vis, totalizare simultană, universul real. Lumea sa este dominată de extensiunea universală a principiului identității gândită prin comparații și analogii, integrată în sfera miraculoasă a unui *Aleph cuprins în podul palmei*³².

Rezultă că la Borges, spațiul ca și timpul se nasc mereu, iar universurile configurate prin vis, lectură sau aventura existențială sunt infinite. În mod cert, influența pe care a exercitat-o autorul asupra celorlalți scriitori hispano-americani a fost importantă, iar concepția lumii ca labirint, haotic și lăsat la voia hazardului se poate aplica asupra percepției spațiului întregii literaturi regionale din jurul lui Río de la Plata.

*

Opera lui **Julio Cortázar** stă sub aparența *escapismului* și a *fugii* de propria realitate, reliefând traiectorii ale călătoriilor inițiatice determinate de mișcarea centrifugă, unde, spre deosebire de tendința centripetă, analizată la Vargas Llosa, García Márquez sau prima etapă de creație borgesiană, căutarea originilor este îndreptată spre modele culturale universale deja consacrate.

Concret, Cortázar își plasează romanul *Rayuela (Şotron)* între cei doi poli: Paris și Buenos Aires, într-o metaforă a unei *axis mundi* ale cărei extreme sunt de fapt Cerul și Pământul sau spațiul imaginar „schițat” grafic de jocul de copii cu același nume. Sărind cu abilitate dintr-un pătrat într-altul, acest itinerar reprezintă esența căutării *omphalus*-ului sau centrului unei identități americane încă vulnerabile: „Veșnic sfârșesc prin a mă referi la centru fără cea mai mică garanție că știu ce spun, mă las prins în capcana fragilă a geometriei după care încearcă să se orânduiască viața noastră de occidentali: Ax, centru, rațiune de a fi, Omphalos, nume al nostalgiei indoeuropene.”³³

³² P. Al. Georgescu, *Literatura hispano-americană într-o lume sistemică*, pp. 93-97.

³³ Julio Cortázar, *Şotron*, trad. rom. de Tudora Șandru Mehedinti, Bucureşti, Univers, 1998, (fragmentul – 2 –), p. 17.

Astfel, pentru Horacio Oliveira, schema trasată de şotron se transformă într-o adevărată obsesie, pe măsură ce semnificația lui nu mai este un simplu act ludic, ci o metaforă simbolică a căutării existențiale. Totodată, prin joc se reduce distanța din spațiul real, străbătută de Oliveira, inclusivând: „plecarea”, mișcare ascendentă, căutând cerul dinspre teluric în călătoria sa de la Buenos Aires la Paris, și respectiv, „întoarcerea” dinamică, total descendantă, adevărată cădere într-o zonă tangențială, unde Parisul se sfârșește și Buenos Aires-ul începe. Așa precum regula şotronului este transpunerea în spațiu a unei distanțe, chiar dacă redusă la o altă scară dimensională, la fel Horacio Oliveira are nevoie de „mișcare”, pentru a efectua călătoriile propuse. Așadar, căutarea centrului devine o mișcare circulară de elaborare explicită a unei *mandala*, ceea ce în sanscrită înseamnă „cerc”; altminteri tibetanii înțeleg prin aceasta „tot ce se construiește în jurul lui”. Formele sub care apare sunt fie labirintice, fie spiralate, simboluri ale unui tot care leagă, înnoadă, învălmășește, copleșește și creează haos temporal dar și spațial (circul sau casa de nebuni reprezintă centre de viață ce simbolizează imaginea desacralizată a lumii).

Cu toate acestea, între evaziunea totală și asumarea reală a istoriei, *pledăm pentru distrugerea, anularea spațiului străbătut de-a lungul călătoriei circulare și eliberarea de opțiunile omului american între „aici” sau „acolo”, în favoarea lui „a fi”*. Printre influențele culturale care se întrepătrund în opera lui Cortázar se află, elemente ale filosofiei budhistice, percepute mai mult din prisma psihologiei occidentale, motivul labirintului la fel de obsedant ca la Borges, atribuindu-i-se o importanță magică. Prin urmare, numai distrugând spațiul și alternativele false, li se permite eroilor și, generalizând, omului american, să existe într-adevăr.

*

Ca atare, în mozaicul de romane și povestiri de la Munții Anzi la Atlantic, de la satele mitice la marile capitale europene, „spațiul american” se dovedește a fi reactualizarea permanentă a ambivalențelor: unitate în diversitate, tradiție și înnoire, civilizație și barbarism și multe alte perechi

antinomice. O căutare a centrului care în timp devine loc geometric și existențial, demonstrând că, în pofida numeroaselor rupturi sau fragmentări, sistemul de locuri are „sanctuarele” și cărările lui secrete ce conduc prinț-o literatură indisutabilă de la regiune la univers.

Capitolul 12. Spații literare britanice și americane abordează succint câteva dintre operele de seamă de limbă engleză care au influențat mișcarea literară ibero-americana sau care ulterior, s-au inspirat din realismul magic, în încercarea definirii curentului etichetat drept „realismul postmodern”. În cadrul secolului al XX-lea, literaturile nord-americana și europeană (mai mult cea vestică) au păstrat structurile mitice promovate de realismul magic sau au contribuit la diversificarea procedeelor de mitologizare, ceea ce înseamnă că semnificația lor diferea adesea de sensul original, fiind adecvată noii lumi moderne și postmoderne. Din acest punct de vedere, se poate afirma că dimensiunea spațio-temporală a literaturii create permite existența unor *spații* deosebite, care alternează de la cel paradiac, la cel apocaliptic, infernal, virtual sau artificial, având uneori repercusiuni nefaste asupra lumii și locuitorilor săi.

Literatura irlandezului **James Joyce** se revoltă împotriva stilului victorian al literaturii secolului al XIX-lea, prinț-o dublă angajare: pe de o parte, se constituie într-un manifest al abordărilor realiste, reliefând eșecurile și dezamăgirile societății, iar pe de altă parte, reflectă o natură simbolică, aceea a universalului care transcende cadrul social britanic sau irlandez. *Orașul* este ilustrat la confluența dintre secole ca mediul predilect de manifestare a modernității, dar și spațiul angoasant, degradant, neprimitoar, unde cultura este adesea lipsită de strălucire, neoferind posibilități reale de realizare a expectativelor spirituale. În virtutea aceleiași neîncrederi în finalitatea existenței, scriitorul irlandez apelează la discontinuități temporale și eterogenități spațiale pentru a contribui la constituirea unei incertitudini asupra subiectului, personajelor și orașului însuși. De fapt, nuanțarea acestuia în tonuri de brun, cafeniu și gri au tocmai rolul de a amplifica înstrăinările și rupturile, atât în plan moral, cât și narativ, creând un spațiu urban polifonic ce devine metaforă a locului.

*Oameni din Dublin*³⁴ sunt de fapt cincisprezece nuvele care evocă un oraș care trăiește amortea, printr-o topografie haotică dominată de clipe derulate cu lentoare. În realitate, încercările vieții personajelor și senzațiilor lor sunt și itinerariile cronologice ale unui oraș privit de Joyce ca un organism viu, având perioadele sale de naștere, maturitate, viață publică (social-politică) și moarte, fapt ce reiese inclusiv din structura volumului.

Din analiza câtorva din cele mai semnificative povestiri, deducem că Dublinul zugrăvit de James Joyce simbolizează tulburările și frământările unei lumi la cumpăna dintre secole. Criticii operei sale au sesizat faptul că mecanismul artistic al fiecărei nuvele este declanșat simbolic de imaginea potirului sfârâmat. Ca atare, într-o asemenea lume cenușie și sub povara iluziilor de viață înfrânte, personajele își derulează viața fragmentar în labirintul uneori absurd, alteori tragic, ironic sau pur și simplu advers. Tocmai datorită acestei trăsături a urbanității moderne, „orașul apare astfel de două ori distrugător: își distrugе propria realitate în interior, impurifică și devorează cadrul natural, în exterior”³⁵.

În același timp, Capitala reprezintă centrul lumii irlandeze, locul de unde *dubliniada joyciană* reverberează circular și concentric. Simbolismul orașului centru apare în mai toate cosmogoniile și mitologiile universale, iar în acest context, Mircea Eliade afirma: „orice oraș sacru sau rezidență regală este „un munte sacru”, devenind astfel Centru, (...) fiind un Axis Mundi, orașul sau templul sacru sunt considerate ca punct de întâlnire între Cer, Pământ și Infern”³⁶. În mod similar, Dublinul se caracterizează prin imaginile alegorice sugerate de *omphalos*, cer, păduri, munți, labirint sau elementele naturii ca și substanțe primordiale (apă, aer, foc, pământ), toate consubstanțiale cu o anume identitate națională, cea irlandeză. **Mitul**

³⁴ James Joyce, *Dubliners (The Corrected Text, The Explanatory Note by Robert Scholes)*, London, Jonathan Cape, Thirty Bedford Square London, (1914), 1967 cons. în traducerea Fridiei Papadache, *Oameni din Dublin*, București, RAO, 1995.

³⁵ Édouard Bonnefous, *Omul sau natura?*, trad. Adrian Costa, București, Editura Politică, 1976, p. 99.

³⁶ M. Eliade în *Mitul eternei reîntoarceri*, trad. Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Ed. Universul Enciclopedic, p.19.

originar sau cel al întoarcerii la origine se împletește cu cel al nostalgiei Paradisului pierdut, de evocare perpetuă și încercare de a recrea ceea ce a fost odată centrul spiritualității europene. Circularitatea este unul dintre motivele specifice acestui tip de mentalitate pe care îl sugerează atât meta-structura povestirilor, temporalitatea fragmentară sau concepția joyciană despre lume și modernitate aflată la intersecția între progres și criză.

Combinație de ficțiune și realitate, universul imagologic al orașului sugerează o multitudine de stări-personaje precum monotonia, singurătatea, mizerabilitatea, deprimarea, provincialismul, dar propune și ascuțite dileme asupra religiozității catolice, patriahalității, colonialismului britanic sau ospitalității. Așadar, Dublinul este suma locațiilor și instituțiilor ce o compun, totodată traseu al unui popor și de asemenea, hartă ce trebuie descifrată de cititor. În acest sens, fiind plămădită din aceeași esență cu potirul, cartea joyciană este păstrătoarea secretelor dublineze, semn al valorilor spirituale, culturale și identitare, în ultimă instanță, un spațiu al cunoașterii care se sedimentează pe propria mitologie.

*

Afirmarea unor noi modele de creație sau de spații s-a produs în America de Nord printr-un proces similar modernismului european sau realismului magic, datorat necesității creatoare, consacrării unui nou tip de sensibilitate în arealele geografice corespunzătoare și respectiv, prestigiului recunoscut al unor scriitori geniali.

William Faulkner este cel care continuă magistral proiectul inițiat de precursorul său, Thomas Wolfe, de a scrie epopeea Americii, sub forma unei narări ce povestește existența unor mari clanuri, efectul operelor lor fiind includerea Sudului american într-o perspectivă mai largă, națională și apoi universală. Mai mult, Faulkner pornește de la locul său de baștină, confundat undeva cu teritoriul real din statul Mississippi, căruia îi conferă valențe mitice, imaginare, sub numele de *Yoknapatawpha*. Autorul realizează harta imaginara a unui loc pe care îl populează cu personajele copilăriei, din timpurile indienilor până la mijlocul secolul al XX-lea, reînviind într-o adevărată Saga, destinul unui ținut și al unor familii, cu adânci rădăcini reale. Mai mult,

W. Faulkner respinge prezentul, încercând să încerce să exalte valorile tradiționale ale trecutului și impactul lor asupra locuitorilor comitatului (mitul aristocratic și o anumită mentalitate regională spre deosebire de mitul pasiunii din America de Sud, după cum observa Virgil Stanciu). De asemenea, civilizația tehnologiei și a mașinilor semnifică o violare a legilor antice instituite între om și natură; totuși, această perturbare a echilibrului ancestral este percepută ca inevitabilă de către personajele faulkneriene.

Model ancestral al indienilor de stabilitate și armonie cu natura nu se transpune planului social-politic al societății actuale, orizonturile spațiale rămânând separate. Motivul îl constituie dominarea personajelor de linearitatea timpului, ele neîncercând să evadeze din acesta, în pofida sentimentelor de nostalgie pe care le au, aşa cum se întâmplă în proza realismului magic hispanic, unde lumea mitico-imaginată este parte integrantă a realității continentului sud-american. În consecință, se pot trasa anumite influențe și asemănări ale operei lui William Faulkner cu literaturile hispanice, precum și aspecte referitoare la natura și geografia comună, la condițiile naturale, istorice și sociale, traversate în dezvoltarea celor două Americi. În aceeași ordine de idei, persistă un acut sentiment de respect acordat tradiției, poate a necesității de a avea anumite modele prestabile într-o cultură nouă. Căutarea acestor modele și adesea, (re)găsirea lor în culturile precolumbiene îi apropiie pe hispano-americani și de literatura est-europeană, regiune a cărei cultură păstrează multe elemente vechi ale culturii arhaice. Similitudinile și corelațiile care apropiu spații atât de îndepărtează nu sunt decât dovada prestigiului de care s-au bucurat literaturile de valoare, nefiind vorba de o preluare mecanică a tehnicilor și metodelor, ci de o sinteză originală între noile tendințe propuse de secolul XX și fiecare subiectivitate auctorială în parte.

*

Spațiul literar al Europei Occidentale și cel britanic cunosc, după anii '60, o nouă manieră de a se raporta la realitate, în sensul unor creații care, fie continuă poetica mitologizării inițiată magistral la început de secol de

James Joyce și alții moderniști, fie marchează aşa-numita ruptură postmodernă, fapt ce a fost interpretat de critică drept revanșă dată realismului magic latino-american. Printre operele de seamă se înscriu și romanele *Magicianul* de John Fowles sau *Pământul apelor* de Graham Swift.

În primul roman, *Phraxos* reprezintă spațiul sacru care, printr-un paralelism de tip *Bildungsroman*, devine insula ce cumulează aventurile profesorului englez, la fel cum alte insule grecești au reprezentat încercările dificile trăite de Ulise la întoarcerea spre Ithaca. În prezentul roman post-modern, locul, ca atare, este paradișiac: este de o frumusețe deosebită, situat în mijlocul mării, cu livezi de măslini și dealuri însorite, umbrite pe alocuri de pini verzi și parfumați. Insula este populată de nimfe, păsări sau animale, iar puținii locuitori trăiesc în atemporalitate, într-un mod aproape edenic. În același timp, orice experiență, oricât de mărunță, poartă amprenta unei descoperiri, având conotație cosmică. Astfel, studierea unei pietre, mersul pe jos sau întrezărirea unei păsări, transpun eroul din lumea sa exterioară într-un spațiu care îl izolează, exacerbându-i atitudinile. Ceea ce înainte de a ajunge pe insulă era frivolitate și ignoranță, devin pe teritoriul grecesc o conștientizare măcinată de mister și labirinturi spațiale, mentale, care provoacă umilire, rănire, limitare a libertății, iar lumea reflectă un imens teatru unde măștile se joacă de-a Dumnezeu, fapt ce sporește misterul și incertitudinea.

Cel de-al doilea roman, *Pământul apelor*, inspirat de realismul magic latino-american, revelă alt spațiu bine delimitat geografic în regiunea Norfolk ce dobândește, pe măsură ce narativă avansează, trăsăturile unui loc fabulos, imaginar, mitic, încunjurat de ape, mlaștini și învăluit de mister și magie. În acea regiune, din ostroave plutitoare se încheagă viața și terestrul, aspect ce trimite la cosmogonia și evenimentele mitice de la începuturile existenței umane, deci implicit, ele includ antropogonia.

Salvarea pământului din ape constituie o luptă continuă; după desecarea mlaștinilor, ploile următoare de inundații se abat asupra locului, moment ce coincide cu începutul decăderii clanului Atkinson. Rezultă implicit că soarta unei familii se transferă regiunii, printr-un ciudat joc al

fatalității. De la cosmogonie, la apocalipsă și escathologie, întreg romanul este bântuit de acest sentiment, motiv pentru care inclusiv pământul salvat din ape devine o stare de spirit. În fond, tărâmul nu reprezintă numai rodul unor munci susținute și eforturi de o viață, ci și vistiernicul de suflete și sentimente.

*

În același timp, ne-am oprit atenția asupra unuia dintre spațiile predilecțe ale imaginarului, clasic sau postmodern, care a exercitat o funcție aparte în ceea ce privește localizarea unor ficțiuni sau trimiterea la centrul sacru, și anume: insula. Astfel, insulele sunt niște spații care presupun o atracție, o dorință de evaziune, limita ultimă fiind virtualul sau chiar moarte, ca spațiu al vieții de dincolo. Astfel, inclusiv posibilitățile de materializare sunt, dacă nu infinite, cel puțin multiple, neștiute, amăgitoare, alunecoase, dar tentante. Fie că semnifică un proces de sălbăticire a individului, ostracizându-l de societate, fie că re-creează concentrat traseul civilizației, insulele, cu nenumăratele lor tipologii, fac parte cu legitimitate dintr-un imaginar universal.

*

Capitolul 13, intitulat **Teoria lumilor posibile, structurile discursului fictional și universalitatea spațiului**, își propune să sondeze la nivel ficțional efectele dezorientării radicale pe care o admite spațialitatea-temporalitatea modernă, avansând ideea conform căreia subiectivitatea implică referințe plurale și nu doar o valorificare univocă și singulară a „materiului obiectiv” (în cazul de față, spațiul). Mai exact, ne referim la *teoria semantică a lumilor posibile* sau semantica modelelor teoretice ce își revendică originea în tradiția analitică din logica și filosofia europeană și mai cu seamă, în cea anglo-americană. Astfel, sunt analizate mai multe elemente esențiale, fie ele filosofice, semantice sau referențiale, printre care cele ale lui W. Leibniz, S. Kripke, T. Pavel, U. Eco, D. Lewis, G. Currie, E. Vasiliu, Marie-Laure Ryan și Șt. Oltean. Se iau în discuție concepte precum *lumi fictionale, textuale și lumi posibile*, aspecte ontologice ale acestora raportate la

discursul ficțional din dorința de a explicita noțiunea *adevărului* și a *posibilității în literatură*.

Astfel, discursul ficțional evocă lumi despre oameni și stări de fapt, dezbată condiția creatorului și a textului în sine, sau construiește ipoteze referitoare la legătura interștișială existentă la nivelul tuturor operelor și implicit, al elementelor tangențiale între lumi. Odată cu ficiunea modernistă s-a produs și eliberarea de normele rigide ale formei și evadarea omului din spațiile claustrării, propunând alternative infinite. A apărut implicit, conceptul teoretic de lume posibilă care a integrat individului în fluxurile cosmice universale, iar temporal, i-a anulat determinările istorice concrete.

În actualul discurs ficțional, centrul de greutate s-a transferat asupra reprezentării, adică a lumilor create, ca rezultat al mentalizării și transfigurării realității. Omul este în prezent creatorul de ficțiuni-lumi subiective. Ne putem întreba atunci dacă nu cumva această libertate creatoare îl face prizonier și victimă a falsității, neadecvării sau perimării rapide a lumii căreia îi aparține? Răspunsul este dat chiar de o exemplificare ficțională, concret, de tetralogia romanesă *Cvartetul din Alexandria*³⁷ a lui Lawrence Durrell, care ilustrează maniera în care chiar și viața însăși este schimbată după structurile narative, în timp ce procesul scrierii devine subiectul scrierii, fapt ce accentuează relativitatea faptelor existente.

Problema reordonării continue a discursului nu este numai o chestiune de arhitectură a romanului, ea reflectă relațiile intrinseci ale artei cu viața³⁸. Mai mult, romanul în sine devine o reflectare multiplă a realității, ca într-un experiment cu oglinzi multiple. Dacă primele trei părți sunt doar realizări spațiale ale unor întâmplări – timpul fiind suspendat –, cea de a patra respectă o cronologie care se transformă în dimensiune spațială, inducând necesitatea intercalării realităților – lumilor posibile –, pentru a crea un roman „cu paneluri glisante”.

³⁷ Lawrence Durell, *Alexandria Quartet* (Justine –1957, Balthazar – 1958, Mountolive – 1958 și Clea – 1960), publicat în rom. la Univers, 1977, ediția consultată de noi fiind: traducerea Catinca Ralea și prefață de Dan Grigorescu, Ed. Cartea Românească, 1991.

³⁸ Paul West, *The Modern Novel*, Londra, 1967, p. 119, apud L. Durell, *op. cit.*, p. 34.

Mai mult, Durrell, la fel cum procedase J. Joyce, creează lumi prin limbaj. Alexandria este asemănătoare cu Dublinul, în sensul în care devine personaj viguros al acestuia, ce se proiectează într-un univers poliedric de prisme și oglinzi, labirint mitic cu geometrii diverse, în care spațiul și timpul sunt dimensiunile unor realități mereu surprinzătoare.

Unii critici consideră că ficțiunea postmodernă și lumile posibile date rate sistemului discursiv sunt doar încercări de a defini ontologic preoccuparea epistemologică a literaturii moderniste. Cu alte cuvinte, subiectivitatea face posibilă lumea textuală referențială, conform opiniei unui autor contemporan³⁹. Pe de o parte, modernismul a încercat integrarea indivizilor într-un spațiu cosmic, universal, în consonanță cu mișcările naturii și validat din punct de vedere logic, pe de altă parte, postmodernismul se caracterizează prin rebeliunea extremă a formelor, expansiunea carnavalescă spre toate tipurile de discuri și lumi conflictuale.

Concluzionând asupra acestui subcapitol, evidențiem noua perspectivă posibilă de retrospecție a trecutului istoric prin prisma ficțiunii, iar ilustrarea universului lumilor posibile despre drama condiției artistului și a operei din perspectivă feministă este aplicată romanului postmodern al lui Doris Lessing, *The Golden Notebook* (*Jurnalul auriu*). *Intertextualitate pentru unii, lumi posibile sau fictionale sau referențial textuale pentru alții, toate sunt creațoare de noi universuri*. Această atitudine pe care Mircea Eliade o numea „*comportament mitologic*”, are în vedere fuga omului modern de spațiul său personal, de „timpul mort, cel absolut, care ucide” și evadarea spre alte realități.

*

Încă de la început teza de doctorat a fost concepută sub forma unei călătorii care descoperă, printr-un periplu morfologic, sociologic, cultural, hermeneutic, perspective comune, paralele, analogice ce se regăsesc în existența unui fundament mitic al spațiului din literaturile ibero-americane și engleze ale secolului XX.

³⁹ Steven Connor, *Postmodernist Culture*, Oxford, Basil Blackwell, 1992, p.125.

Ca atare, *spațiul este unica alternativă de fixare spirituală și culturală în conștiința umanității*, chiar dacă acesta este *topos-ul unde se derulează o singură zi – Dublinul în Ulise* – sau un secol – Macondo în *Un veac de singurătate*. În acest sens, procedeele de realizare a eternei reîntoarceri sau a veșniciei mitice sunt subiectivitatea individuală și colectivă, proiecția către lumi posibile simultane, relativizarea totală, în care viitorul, contemplat din prezent înseamnă întoarcere spre trecut. Practic, asistăm la un fel de *spațializare a temporalității*, dat fiind că și un utopic sau îndepărtat colț de țară poate deveni o lume și un criteriu axiologic și ontologic posibil. Astfel, la nivel de literaturi, există vase comunicante nebănuite, între spațiul cu încărcătură mitică construit de proza lui William Faulkner și labirinturile borgesiene sau aşezarea clanului Buendía.

De fapt, construcția sau accesarea spațiilor mitice a fost dintotdeauna o dorință a omului, putându-se realiza numai în urma unei pregătiri spirituale sau transgresări a spațiului și timpului real, prin inițiere, moarte și renaștere. Drept consecință, individul este reintrodus în ciclul cosmic, împlinindu-și statutul ritual-mitologic al devenirii culturale. Cu alte cuvinte, mitul îi conferă autenticitate, refugiu moral, constituind modele ontologice în fața unei realități agresive. Este interesant de observat că din acest punct de vedere, atitudinea literaturilor ibero-americane și engleze a fost mai pregnantă decât a celei europene occidentale; explicația ar consta în faptul că acele popoare de peste mări, aveau nevoie de o renaștere a formelor gândirii și creației naționale, în primul rând datorată unor spirite naționale învechite (de foste colonii sau foste imperii colonizatoare), iar, în al doilea rând, din cauza unui impas cultural-istoric care oculta orice formă de înnoire.

Mai mult, am insistat asupra modelului propus de morfologia culturii (Frobenius, Spengler, dar mai ales Blaga), considerând că este cea mai potrivită structură filosofică ce se poate raporta la modelul mitologic, care își are originea într-un *proces de centralitate capabil să re-producă întregul*. În această ordine de idei, în conformitate cu C. Lévi-Strauss, și anume că niciodată conștiința nu este liberă să acționeze decât între limitele impuse de codul mitologic al locului, credem că inclusiv ruptura între tradițional și

modern se estompează considerabil. De altfel, omul și-a revelat prin creațiile sale conștiința sa de ființă care își caută adăpostul împotriva intemperiilor, a morții, perisabilității, construind un univers de lumi reale, posibile sau imaginare: refugiu, centru, *omphalos*, *Shambala*, şotron, cătun, labirint etc.

Din toate acestea rezultă pregnanța studierii dimensiunii spațiale din perspectivă pluridisciplinară în scopul reliefării semnificațiilor literare și mitice ale literaturilor propuse. Modelul de analiză este intim legat de *matricea culturală* a locului ce implică esențe din conștientul sau inconștientul colectivității care îl locuiește, în paralel cu interferențele real-mitologice, imagini ale unui cosmos sacru sau profan.

Conchidem că indiferent dacă acest spațiu este urban sau rural el emană energie și furnizează substanță creativă a eposului și artificiilor textuale ale limbajului, *lumile posibile* nefiind decât una dintre multiplele și fecundele reprezentări ficționale ale imaginariului spațial. Chiar dacă de fiecare dată arhitectura fiecărui scriitor este diferită, realitatea artistică converge în ceea ce privește imagologia mitică și apartenența culturală. Spațiul mitic-literar înseamnă aşadar, și identitate, și imagine, și etologie, și istorie și virtualități și posibilități imaginare nelimitate. De la peisaj la o realitate literară ce se dorește a fi receptată ca un răspuns estetic și necesar în concertul polifonic al universalității, topografia și spațioscopia întreprinse literar devin manifeste ale deschiderii culturale, fapt pentru care pledăm.

A modo de introducción

El espacio ha llegado a ser una metáfora irreversible en las teorías contemporáneas de la cultura y crítica, pero a la vez un punto de encuentro de los estudios interdisciplinarios en el campo de las ciencias humanistas y sociales. El viaje hermenéutico que emprenderemos por culturas y especialmente literaturas del siglo XX, pondrá al descubierto el espacio como **un producto histórico, social, cultural, que asimila también ideologías e mitologías propias.**

La razón de un estudio multifacético encuentra su motivación en el hecho de que desde el Renacimiento, la sociedad humana viene hallándose en una evolución dinámica, proceso que la revalora y reposiciona continuamente con respecto a lo que se denominó la tradición. Más aún, eso no significa que en la cultura y literatura moderna falten los mitos, los símbolos, las imágenes, pero caracterizados por otras formas de transfiguración, dignas de ser consideradas.

El marco metodológico utilizado para poder abarcar a estos nuevos elementos se aplicará desde lo real-material hacia la ficción y lo imaginario, deteniéndonos en los principales momentos del siglo XX que influenciaron natural, social, cultural o literariamente los textos escogidos. El procedimiento analítico va desde lo general hasta lo particular, con la observación de que los títulos elegidos no representan una jerarquía de valores, sino una exemplificación adecuada de los conceptos analizados. En este sentido, el principal método de evaluación enfoca aspectos de la morfología de la cultura y de la filosofía cultural, como serían: la espacialidad creadora de lenguaje o marco natural, la mentalidad de lo mítico y mágico, los modelos culturales contemporáneos, las formas particulares de representación del lugar en el caso de varios pueblos, tal como se ven reflejados en la primera parte de la tesis titulada “**Cultura e identidad**”.

Así se llega a la poética del mito y de la mitologización en literatura, a las que se suma un breve historial de las principales corrientes y tendencias del siglo XX, representativas para el espacio ibero-americano e inglés.

La investigación se sostiene con ejemplos consistentes en la segunda parte de la tesis que lleva el nombre de “**El espacio reflejado en literatura**”, proponiendo el análisis de unos textos representativos para las literaturas planteadas desde el principio, corroborado con los estudios semánticos, interculturales o semióticos de literatura comparada, pero también antropología cultural, arquitectura, geografía urbana, teorías semánticas de los mundos posibles y de la ficción.

*

El capítulo 1, "Espacios sociales, formas y estructuras", incluye aspectos conceptuales y analíticos de la morfología urbana, el espacio siendo concebido como un valor de los fenómenos y creaciones sociales. Se definen en dicotomía los conceptos de paisaje geográfico y paisaje urbano, interpretándose la relación entre *el hábitat* y las ciencias sociales por un abanico de factores históricos, sociales, climáticos, simbólicos etc., que actúan a la hora de *producir y ocupar* ciertos *topos*. Asimismo, se ponen de manifiesto las maneras en las que varias arquitecturas del siglo XX se conforman a las necesidades estéticas y sociales, descubriendo en la configuración del espacio una visión del mundo. Dentro de las tradiciones de *descubrir e interpretar* el espacio-palimpsesto se aproximan estructural y diacrónicamente las principales transformaciones del espacio urbano europeo y americano en el siglo XX (percepción alemana, francesa, británica, española y norte-americana).

Desde la evolución histórica hasta la tipología de planos, la morfología urbana define su espacio predilecto – la ciudad – como a una enciclopedia, para subrayar la multitud de formas y sentidos que van más allá de la condición de organismo vivo o producto meramente social, y llega a ser una entidad compleja de una realidad caleidoscópica, fragmentaria o imaginaria, con sus especificidades históricas, culturales y filosóficas.

El capítulo 2, "Espacios culturales", encaja culturalmente la noción de espacio en el concepto más amplio del espíritu nacional y de la filosofía de la cultura, partiendo de los estudios de *análisis espectral* de H. Keyserling, continuando con las conceptualizaciones sobre la cultura de T. Vianu y, respectivamente, las teorías morfológicas de L. Frobenius, O. Spengler, en comparación con el pensamiento de L. Blaga. Por consiguiente, se debaten aspectos de la psicología de los pueblos *dominantes*, de las naciones *corteses*, de la persistencia del elemento africano en la conciencia del espíritu trágico ibérico o de la *orientalización* parcial a *nivel cultural* en cuanto al espacio balcánico. En este sentido cabe mencionar también la observación acerca de la tendencia de Hispanoamérica hacia una cultura mitad europea, mitad americana, exégesis que aboga por una "época multicultural", experimentando una superación de los conceptos: "alma cultural" (Spengler) y "paideuma" (Frobenius). De ahí que tenemos tanto una determinación material de la tierra de proveniencia como también una pertenencia a un fondo común de "influencias recíprocas".

Nosotros señalamos con especial énfasis la opinión de Lucian Blaga, que subraya el hecho de que la *matriz espacial* no es suficiente para definir la sensibilidad espiritual presente en la historia de un pueblo; en este contexto, se suman otros elementos definitorios como el tiempo, los valores culturales (T. Vianu), los mitos (M. Eliade), el estilo cultural (A. Riegl), la relación entre lo mítico y lo mágico (L. Blaga). En realidad, desde la perspectiva de Blaga, el mundo **como espacialidad** y su reflexión cultural, artística y cultural no atañen solamente el conjunto espacio-paisaje y las realidades coetáneas, sino matices mucho más profundos que proceden del inconsciente. De hecho, el único elemento constante será **la posibilidad** en calidad de recurrencia imaginativa de lo imaginario realizada en mito, literatura y modelo cultural.

El capítulo 3 propone definiciones de la "**Cultura en el siglo XX**", diferenciando conceptos como *cultura*, *civilización*, *modelo* y *moda cultural*, y las respectivas actitudes de atracción o rechazo frente al modelo europeo o un núcleo histórico consagrado, tal como observaban Constantin Noica,

Fernand Braudel, Arnold Toynbee y Ion Vartic, al analizar “el movimiento del reconocimiento” de la identidad que anhela su afirmación en plano estético.

En la esfera de la identidad cultural, los dualismos antitéticos constituyen varias parejas de comparación: *unidad – diversidad, nacional – universal, ruralidad – urbanidad, centro – periferia* etc., que integran las corrientes estético-literarias de orientación, sea centrífuga, sea centrípeta, logrando así componer una verdadera geografía cultural-social-literaria.

El capítulo 4 “Lo universal versus lo nacional y lo regional. El problema de la identidad” plantea el estudio de la cultura nacional como símbolo de la tradición de una comunidad que reivindica un territorio, una lengua, una religión o una forma de gobernar, pero al mismo tiempo, recibe las influencias de la globalización y la hegemonía cultural moderna. Está claro que cada pueblo tiene su manera propia de percibir el mundo y de mantenerse en la espiritualidad, tal como subraya M. Vulcănescu o M. Muthu, el último acuña incluso el término de “alma del lugar” para referirse a la integración fértil a niveles culturales, antropocéntricos y geopolíticos que conoce cada comunidad. En este sentido, se evidencia el papel diseminador del *europocentrismo*, de donde deducimos que inclusive la relación nacional-universal ya no es una antagónica, sino una categoría sincrónica de la modernidad.

En cambio, el análisis del concepto de identidad se puede enfocar, según Fernando Ainsa¹ en función de cómo se agrupa y diferencia lo real de lo imaginario. Siguiendo la misma línea, Michel de Certeau, en *La invención de lo cotidiano*², afirma que cualquier cuento literario representa la historia de un viaje, de una *geografía de acción* que organiza y anticipa la evolución de la espacialidad. Estas geografías aluden a la semántica del espacio, a una fenomenología de las actitudes que organizan los territorios y a una semiótica que define la cultura como metalenguaje espacial. Al

¹ Fernando Ainsa, *Identidad cultural iberoamericana*, Madrid, Edit. Gredos. 1986, pag. 9.

² V. Michel de Certeau, *L’Invention du Quotidien*. Vol. 1, Arts de Faire. Union générale d'éditions. 1980.

mismo tiempo, diferenciamos aquí el **espacio del lugar**, el último determinando un espacio ordenado hasta cierto punto, en el que los elementos que lo componen se distribuyen por relaciones co-existenciales.

En conclusión, el problema de la identidad no existe tanto tiempo que no se manifieste diferencia alguna entre una cultura y las demás; como consecuencia, las alteridades surgen a raíz de la presión y amenaza que reciben de las sociedades exportadoras de sistemas culturales (el caso de Hispanoamérica frente a Europa o los Estados Unidos).

El **capítulo 5** titulado **Entre Oriente y Occidente** resume una exégesis de los dos puntos cardinales correspondientes y sus respectivos estudios de morfología cultural pertenecientes a M. Eliade, A. Toynbee, R. Guénón, S. Bulgakov, C. Noica, A. Dumitriu y M. Muthu. En este sentido, se evidencian las constantes geopolíticas, literarias que vienen cuajándose al enfrentarse las dos civilizaciones: *apolínica – fáustica; ciencia sagrada – ciencia profana*; el Oriente más contemplativo – el Occidente más práctico, *lo eterno – lo histórico* etc.

Dentro del mismo marco comparativo se sugieren tres observaciones claves: a) tanto el Occidente como el Oriente representan unidades autonómicas que proponen, en cambio, modelos universales que pueden confluir. b) Según el estudio de A. Dumitriu, resulta que el Occidente se ve más preocupado por humanidad y su eternidad, mientras que el Oriente busca las verdades absolutas y El Hombre más allá de su devenir. c) Por consiguiente, la espacialidad misma se percibe en movimiento, horizontal en el Oeste y vertical en el Este, y su punto de convergencia representa la obsesión del ordenamiento y del circundar el espacio (tendencia europea) y respectivamente, la concepción cosmocéntrica.

El **capítulo 6, América versus Europa** trata de reconciliar las identidades tan diferentes de los dos continentes, abogando por un debate de la diversidad postmoderna. Con miras a tal propósito, se toman en discusión motivos heredados desde el siglo XIX, como la cultura del Oeste y de *la frontera*, definiendo la identidad americana actual por tres rasgos esenciales: moderna, hegemónica y caldo de cultivo para lo que significa en el siglo XX la conciencia de la *alteridad* y de su manifestación por oposición.

Además, se mencionan contextualmente las teorías de F. Braudel, C. Noica, O. Spengler y L. Blaga, subrayando las características de experimentalista, exótico, regionalista y social que se las asigna al carácter americano, cuyo lugar preferencial de manifestación es el descubrimiento y el espacio de ficción. Una conclusión que se desprende es la irradiación de dos polos de influencias: uno que se vuelve hacia el Occidente europeo, arraigado más en las literaturas rioplatenses, y respectivamente, uno que se adentra hacia sí mismo en las raíces propias de la americanidad, encontrado sobre todo en la zona de literatura andina y caribeña.

Al final del capítulo, nos preguntamos si el imaginario americano no representa quizás el revés europeo, percibido en un espejo de planos que aboga por *trans-culturalidad* y movimientos dinámicos entre lo universal y lo autóctono.

En el capítulo 7, titulado **El mito. Sistemas de mitologización**, retoma las principales teorías del mito a lo largo del siglo XX y sus conceptos subyacentes. Se parte de las definiciones referenciales del mito, como tangenciales entre lo real y lo imaginario, proponiéndose al debate etimologías griegas frente a los estudios de mitología pertenecientes a filósofos como Fr. Nietzsche, E. Rohde, R. Caillois, García Gual, R. Barthes, Mircea Eliade și Lucian Blaga, entre otros. De una simple interpretación del origen del mundo y de los grandes acontecimientos de la humanidad, *el mito* ha representado la expresión de la contemplación mística, de la narrativa hasta llegar a ser metalenguaje, (re)creándose por rituales que revelan misterios con o sin fundamento lógico, tal como señalaba Lucian Blaga, enfatizando su rasgo revelador que luego lleva el sello permanente de una determinación estilística. Al mismo tiempo, el mito en literatura ha sobrevivido gracias a las numerosas transformaciones, desacralizaciones, remitizaciones y fusiones con el lenguaje cultural y con el folclor.

A veces, el mito desvela la necesidad humana de recuperar un mundo imaginario y maravilloso como albergue potencial de sus sueños y soledades, otras veces, como respuesta sobre la vida y muerte, más allá de los significados lógicos, racionales. Además, el estudio aplica motivos

encontrados en la obra de S. Freud, M. Eliade, L. Lévy-Bruhl, E. Cassirer, Fr. Nietzsche, J.G. Frazer y C. Lévi-Strauss, analizando conceptos como: *reactualización de los momentos iniciales, términos de oposiciones binarias, mitologemas, constante mitológico a nivel cultural y espacial, lo sagrado-lo profano, el horizonte temporal y el horizonte espacial, mitos esenciales* etc.

Por último, la participación ontológica del ser humano en la creación del mito consta en la valorización de los recursos literarios, y, al carecer de sentido religioso o místico, lo mítico se convierte en espacio predilecto del imaginario literario.

En **el capítulo 8, El mito en literatura** se ocupa de los diversos textos que consagraron los mitos en literatura, desde el cuento de hadas arcaico, a la épica heroica, proporcionando una cronología de los géneros según las principales épocas culturales, con miras a las formas y técnicas utilizadas.

Después se enumeran las características de la poética del mito en el siglo XX, acompañadas por ejemplos extraídos de las novelas de F. Kafka, Th. Mann și James Joyce. Éstas serían: a) Los mitos desempeñan una función peculiar durante el Modernismo, combinando procedimientos de intertextualidad y juegos estéticos que recurren al fantástico. b) La mitologización actual está estrechamente ligada con la evasión de la historia. c) La poética moderna del mito adopta formas del subconsciente. d) Hay confluencias al nivel de los sistemas míticos, que determinan una metamitología. Por consiguiente, se deduce que la mitologización resulta ser método de reactualización de los mitos arcaicos, método de revalorización y a la vez, poética de la narrativa del siglo XX, visión solapada sobre el mundo.

El capítulo 9, "El espacio mítico en la narrativa hispano-americana" y definiciones del espacio, parte de unos análisis concretos sobre unos textos representativos, para explicar luego la "recepción cultural" del nuevo espacio geográfico y literario. Así, si en el siglo XIX todavía se puede hablar de un aluvionismo de tipo cultural, paulatinamente se llega al sincretismo del XX y a la *consolidación de una identidad arquetípica y mítica del continente*.

Con este propósito, se experimenta toda una hermenéutica de la *palabra* que constituye metáfora creadora de mundos, los que son, en primer lugar, puramente descriptivos y adversos, y en segundo lugar representan toda una metafísica expresada ante las inmensidades o dificultades de comprensión del *nuevo paisaje*. En el mismo contexto, se debaten conceptos como el *espacio negativo*, como lo define G. Poulet, en calidad de separador material y espiritual que cultiva una *geografía del aislamiento*; y como consecuencia, la aparición de la literatura de viajes, como intento de establecer o fijar literariamente un sistema de lugares propio.

Al comienzo de la aventura literaria, la naturaleza iberoamericana se ve dominada de leyes desconocidas, y las novelas *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, *Los caminos del hambre* de Jorge Amado o la prosa de Horacio Quiroga son una muestra verdadera del intento de domar un espacio exterior, para entender después las dimensiones interiores del espacio, tal como revelará ulteriormente una prosa sumamente *intelectualizada* (D. F. Sarmiento, la E. Martínez Estrada, R. Güiraldes hasta Borges). Por consiguiente, los escritores latinoamericanos llegan a descubrir una realidad que tratan de asimilar e integrar, siguiendo los preceptos de H. Melville o E. Hemingway, y en esta línea se inscriben Augustín Yáñez (*La tierra pródiga*, *Al filo del agua*), Miguel Angel Asturias (*Leyendas de Guatemala*, *Mulata de tal*, *El Halajadito*, *Hombres de maíz*) y Ciro Alegría (*El mundo es ancho y ajeno*), autores que perciben la relación hombre-tierra con suma profundidad y reverberación mítica.

Asimismo, se explica el término de *localización* en contexto americano, en el sentido en que éste puede representar un sistema imaginario de lugares, simbólico para tal realidad; en plano secundario, el exterior se puede homologar al argumento si el escritor mismo lo desea (véase Santa María creada por J. C. Onetti, en comparación con Macondo de G. García Márquez o Comala de J. Rulfo). Más aun, se debaten en estas literaturas la cuestión del *espacio feliz* sugerido por G. Bachelard, las significaciones de la palabra *frontera*, la situación de los indígenas y de la raza negra, la dicotomía aplastante entre *civilización* y *barbarie*.

Tomando en consideración la falta de homogeneidad, en los viajes literarios se distinguen la crisis de la identidad, una búsqueda constante del Paraíso y la cristalización de dos movimientos opuestos: uno **centrípeto** (el caso de J. E. Rivera, R. Gallegos, Vargas Llosa, H. Quiroga etc.), y respectivamente, otro **centrífugo** (las obras de Onetti, A. Bryce Echenique, J. Donoso, J. Cortázar etc.). Sin embargo, la perspectiva dibujada es la de la diversidad, y el hecho de que la literatura hispanoamericana ha podido renovar sus formas constantemente, por influencias autóctonas o por tendencias a universalismo, da un nuevo toque a la reposición debida de los mitos culturales americanos.

El capítulo 10, "El realismo mágico y lo real maravilloso", sostiene una discusión acerca de los fenómenos que surgieron en Europa y encontraron en América Latina el caldo de cultivo para una literatura de éxito. A la vez, se subraya la diferencia entre los dos términos, definiéndose los conceptos según las inquietudes manifestadas por Alejo Carpentier, Arturo Uslar Pietro, Miguel Angel Asturias, corroboradas con las teorías de lo fantástico de Tzvetan Todorov, Roger Caillois, André Breton y Mircea Eliade.

Por lo tanto, el realismo mágico y el real maravilloso son dos corrientes artísticas y literarias que cambian la perspectiva sobre el mundo, abriendo paso hacia una multitud de espacios y tiempos, voces narrativas y planos subjetivos. Entre los aspectos más destacados recordamos: el contenido de elementos mágicos-fantásticos-intuitivos, pero nunca explicados, percibidos como personajes de la novela; el tiempo con una trayectoria discontinua, no-lineal; las experiencias comunes de lo cotidiano incluyen vivencias sobrenaturales, fantásticas; el espacio es mínimo, vital, dinamiza la trama, pero a veces se convierte en atmósfera íntima, originaria, mítica; los cambios de *cronótopo* tienen lugar desde la perspectiva de los pensamientos y sueños de los personajes; las ideas estéticas no excluyen situaciones reales, muy socializadas etc.

A continuación, se interpretan dentro de esta índole artística unas novelas ejemplares para el realismo mágico, como *Yo, el supremo Augusto Roa Bastos* y *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, explicando

también la figura del dictador y las vertientes míticas presentes en estas obras. En estos casos, el refugio en un espacio imaginario, pero controvertido y lleno de elementos históricos, fantásticos, homéricos y mundanos, representa la única alternativa para sobrevivir a una naturaleza física y política totalmente hostil.

Miguel Angel Asturias, en calidad de adepto declarado del realismo mágico estructura su concepción literaria acerca de la idea de que las imágenes transfiguradas por la ficción pueden adquirir una fuerza mayor y reveladora que la realidad misma. Su obra maestra, *Hombres de maíz*, se remonta al mismo lenguaje volcánico, cargado de poesía, portavoz de la identidad nacional guatemalteca, expresión viva de la presencia indígena de proveniencia *maya*, donde la palabra cobra significado mágico. Asistimos por lo tanto, a un antropomorfismo del espacio, que llega a ser trascendental y atemporal, es decir invencible.

Al mismo tiempo, las novelas de **Mario Vargas Llosa** pueden ser interpretadas desde perspectivas múltiples. Los espacios predilectos del escritor peruano son desiertos, junglas, caminos sinuosos que se desprenden de la pura naturaleza; luego este plano se ve completado por uno social y hasta otro urbano, con el propósito de enfatizar, en general, la degradación y la anulación de los espacios temporales, sobre todo cuando éstos son destructivos. En su caso, interpretamos las valencias míticas del espacio Canudos en *La guerra del fin del mundo*, símbolo del renacimiento espiritual y moral, y respectivamente, el espacio del prostíbulo de la *Casa verde*, como acto emblemático fundador y búsqueda de un núcleo para América Latina. Al final, la impresión que transmite el texto es que todo se ve fragmentado por miles de espejos, donde el continente mismo se pierde en el magma devorador de las junglas y fatalidades de todo tipo.

Por último, **Gabriel García Márquez** y su novela *Cien años de soledad* logra una reinterpretación del mito del paraíso perdido, reconstruido en el lugar llamado Macondo, hecho literario que representa la cumbre de varias ideologías hispánicas, con proyecciones hacia el pasado y la necesidad vital del ser humano de “sentirse” arraigado en una tradición mítica. La

conclusión que se desprende, más allá de la superación del mismo realismo mágico, es que Macondo es el símbolo vivo de toda Hispanoamérica, historia cíclica y perpetua que juega con los mitos y el borde entre lo humano y la animalidad, búsqueda de un lugar en el mundo tras haber cometido el pecado originario. En este sentido, el texto incluye meditaciones acerca de la condición humana, y encaja en parámetros bíblicos.

El capítulo 11, "Argentina o eternas vacilaciones americano-europeas" titulado **Vacilar entre las dos orillas atlánticas**, es el capítulo más amplio de la tesis, dedicado al espacio creado por la literatura de **Jorge Luis Borges** y **Julio Cortázar**. El análisis tiene dos polos de enfoque: la vuelta hacia las raíces, llamada la *argentinidad*, asignada a una ciudad semi-imaginaria, Buenos Aires, y respectivamente, la proyección universalista, filosófica, que incluye una arquitectura figurativa del lenguaje.

Para poder profundizar la literatura borgiana, se recorren las etapas de su creación y los mitos de la cultura argentina: el tango, *los cuchilleros, los gauchos*, el arrabal y la inherente *frontera* como línea que separa la urbanidad de lo rural (*La Pampa*). Se sorprenden las constantes que atraviesan la topología del autor: la biblioteca, los hexágonos, las rosas amarillas, los tigres, los espejos abominables y fragmentos de una geografía cosmopolita, todas consustanciales con un lugar de la intimidad, casi de una confianza cósmica. Además, la simbología urbana del siglo XX se revela bajo otras manifestaciones literarias-estéticas que reivindican la ciudad como espacio de evasión, de ensimismamiento, de locura, repulsa, celestial o infernal, mito moderno, estado anímico o protagonista etc.

Las significaciones universales en varios cuentos de la escritura borgiana (*La Biblioteca de Babel, Funes el memorioso, La muerte y la brújula, Tlön Uqbar orbis tertius, El jardín de los senderos que se bifurcan, El Aleph*) descubren una multitud de espacios, correlacionados en tiempo con unas periferias y centros imaginarios, arbitrarios, a menudo, infinitos.

De hecho, Borges intenta, mediante su letra, de dominar el tiempo y el espacio, siendo obsesionado con el primero y la relación que entabla con el segundo. Retomando ideas de la circularidad filosófica india, el espacio en Borges se ve íntimamente ligado a la idea de círculo, laberinto caótico y al azar, del que el hombre no se puede sustraer.

Luego, la novela *Rayuela* de **Julio Cortázar** se halla bajo la apariencia del escapismo y la huída de realidad entre las dos puntas del atlántico: Paris y Buenos Aires, en una metáfora del *axis mundi* que simbolizan, de hecho, el Cielo y el Infierno, o un espacio lúdico imaginario trazado por el juego con el mismo nombre. De ahí que todo el recorrido de Horacio Oliveira se convierte en búsqueda existencial, circular, de *mandala* que aplasta, obsesiona, desacraliza y une a la vez.

Como conclusión final para el mosaico narrativo desde los Andes hasta el Atlántico, de los pueblos míticos hasta las grandes capitales europeas, el espacio iberoamericano muestra ser reactualización permanente de las ambivalencias: unidad en diversidad, tradición y espíritu nuevo, lugar geométrico y existencial que aboga por universalidad y reconocimiento.

El capítulo 12 "Espacios literarios británicos y americanos" se ocupa de algunas de las novelas que ejercieron mucha influencia sobre la literatura hispanoamericana o que, ulteriormente, se inspiraron del realismo mágico, fenómeno definido como el realismo postmoderno. En este caso nos referimos a la metáfora de la urbanidad en los cuentos de **James Joyce** y sus repercusiones sociales, morales, míticas que sugieren un mundo situado en la confluencia moderna entre crisis y progreso; y respectivamente, a la epopeya americana firmada por **William Faulkner** y el famoso pueblo con connotaciones míticas, imaginarias, Yoknapatawpha, que revela unos valores tradicionales que están puestos en debate por la civilización moderna. En el caso de Faulkner se realiza una comparación con el modelo hispanoamericano que acercan unos espacios tan alejados por su valor literario y las técnicas que utilizan.

Más aún, la literatura inglesa se enriquece después de los años '60, con una nueva manera de referirse a la realidad, sea continuando la política de la mitologización, sea marcando la ruptura postmoderna, fenómeno que fue interpretado como la revancha dada al realismo mágico. Es la parte que analiza dos novelas maestras pertenecientes a **John Fowles** y **Graham Swift**, al lado de una explicación proporcionada al espacio literario insular, como lugar predilecto del imaginario.

La tesis acaba con el capítulo 13 que incluye un breve estudio dedicado a la teoría semántica de los mundos posibles y del discurso de la ficción, sondeando a nivel literario la desorientación radical que admite la espacialidad-temporalidad moderna, siguiendo las filosofías de W. Leibniz, S. Kripke, T. Pavel, U. Eco, D. Lewis, G. Currie, E. Vasiliu, Marie-Laure Ryan y Șt. Oltean. Como conclusión, el discurso de ficción evoca mundos sobre seres humanos y estados de hecho, debate la condición del creador y del texto en sí o construye hipótesis tangenciales a nivel de los textos que sugieren *posibilidades infinitas y comportamientos mitológicos*, ejemplificados en la tetralogía de Lawrence Durrell.

*

Tras el recorrido hermenéutico, cultural, sociológico, morfológico, por las obras iberoamericanas e inglesas del siglo XX se deduce que el espacio es la **única alternativa de fijarse espiritual y culturalmente en la conciencia de la humanidad**. En la modernidad, asistimos de hecho a una relativización total de las formas, la espacialidad misma llega a ser temporal y aun el más remoto rincón utópico puede convertirse en mundo posible. Además, insistimos sobre el modelo propuesto por la morfología de la cultura, considerada como la más apropiada estructura filosófica a la que se puede referenciar un tema mitológico, independientemente de la forma final que adoptará éste. Concluimos que el espacio, en general, derrocha energía y proporciona sustancia creativa para los artificios textuales del imaginario espacial; y aunque la arquitectura textual es cada vez diferente, según el autor, la imagología mítica y la pertenencia cultural tienden a reivindicar la misma realidad artística, lo que demuestra sobre todo que el concierto polifónico de las literaturas es universal, pero se impone ser analizado en función de su topografía literaria.

Partea I

Cultură și identitate

Una dintre dilemele cele mai disputate în cadrul științelor culturii, încă de la începuturi, a fost aceea de a explica rațional diversitatea culturală ca o constantă în istoria umanității. Teoriile sfârșitului de secol XIX și început de secol XX-lea, promovate de nenumărați filosofi, lingviști, sociologi, antropologi, au pornit de la studiul comparativ al populațiilor "primitive" din prezent și, respectiv, al *marilor culturi* din trecut. Dincolo de maniera fiecărui dintre gânditori de a elabora un răspuns cât mai cuprinzător asupra dilemei de mai sus, remarcăm faptul că majoritatea pleacă de la ipoteza că diversitatea și specificitatea culturală se înrădăcinează în modul în care o cultură sau alta rezolvă, în primele faze de dezvoltare, un număr redus de aspecte ontologice. În funcție de această primă reacție evolutivă se va afirma sau nu originalitatea unei culturi.

Un aspect esențial îl reprezintă relația Om-Natură, în sens mai larg, Om-Spațiu, legătură ce se fundamentează pe experiența umană și semnificațiile ei ulterioare: mitice, artistice, sociale, civilizatoare etc. Modul în care o cultură înțelege această relație se reflectă implicit sau explicit, pe de o parte, în **creațiile sale spirituale** și, pe de altă parte, în **mentalitatea** omului simplu, în modalitatea prin care, de cele mai multe ori inconștient, se raportează la natură (atât la cea vizibilă, cât și la cea invizibilă). Cercetările de istoria culturii au evidențiat transformarea acestor noțiuni, suprapu-

nerea sau cel puțin simbioza implicită, și, de asemenea, diferențele între culturi și reprezentările lor la diferite niveluri.

Astfel, în cultura europeană, omul a perceput relația sa cu natura din perspective multiple. De la unele analize ce exacerbau *eul* în raport cu existența (*hybris*-ul grecesc, de exemplu), până la concepțiile panteiste sau mistice, europeanul a încercat o comuniune și regăsire spirituală în natură și peisaj. Reușita acestei încercări a fost pusă sub semnul întrebării de mai mulți filosofi, printre care și Andrei Pleșu, care, interpretând sentimentul naturii în cultura europeană, consideră ca tentativa europeanului de a realiza acest dialog ar fi eşuat.

Una dintre cauzele importante ale acestui insucces ar constitui-o aşa anumita *poluare fizică și ulterior mentală*, care s-a interpus decenii de-a rândul între om și mediu. Pentru a accentua acest lucru, sentimentul european acaparator al naturii a fost comparat adesea cu atitudinea detasată, manifestată de cultura asiatică față de mediul înconjurător. Astfel, în vreme ce relația Om-Natură a pendulat în cultura europeană între nostalgia întoarcerii la natură și obsesia învingerii, a supunerii ei, pentru orientali, *natura nu este replica fatală a omului, nici invers, legătura dintre cei doi termeni fiind numai prilejul unei armonioase regăsiri cu sine și cu rostul existenței*.

Revenind la contextul spiritual al secolului XX, constatăm că, spre deosebire de trecut, când religia guverna inclusiv raportarea omului față spațiul din jur – o religie însă puternic filtrată și chiar *amendată* de filozofie sau artă –, pentru modernitate, **știința** este aceea care a substituit în totalitate religia, fără a accepta însă „corectivele” filosofiei și artei, în pretenția sa de a se constitui ca unic mediator între Om și Natură (Spațiu). Este adevărat că atât filosofia, arta, cât și religia traversează o perioadă de căutări, de dificultăți interne, dar suntem de părere că Tudor Vianu nu se însela atunci când observa faptul că acestea aparțin unei concepții estetice a lumii și rămân obiective permanente care călăuzesc creațiile spirituale,

deoarece „din țesătura acestor aspirații s-a constituit cultura tuturor timpurilor”¹.

Cu toate acestea și indiferent dacă știința și tehnica își pot sau nu asuma cu succes un rol similar pentru posteritate, pregnanța lor în mentalitatea epocii noastre a determinat schimbări radicale de viziune. Este un fapt evidențiat de Martin Heidegger încă din 1938, avertizând cu privire la iminența survenirii unei crize a spiritualității, ca efect al extinderii modalității tehnico-științifice asupra tuturor domeniilor vieții și datorită unei tendințe limitate de interpretare a existenței². Mai mult, filosoful german susține că această tehnică îi distrugе omului misterul lăuntric al spiritualității sale, reducând totul la un real crud și lipsit de profunzime: „Esența tehnicii moderne îl aduce pe om pe calea acelei scoateri din ascundere prin care realul devine pretutindeni, mai mult sau mai puțin sesizabil – situare disponibilă”³.

Rezultă de aici că una dintre sarcinile primordiale ale demersului filosofic propus este de a **redescoperi spațiul**, chiar a-l remitiza sau încărca cu semnificația și respectul cuvenite.

Printre elementele ce neutralizează bombardamentul structurilor mentale denunțate anticipativ de Heidegger se află o hermeneutică reală adaptată locurilor-peisajelor, conceptualizată pentru ca acestea să devină părți intrinseci dintr-un mod de a fi, aşa cum au fost poezia pentru românci sau folclorul pentru etnologi, materii prime și în același timp, elemente consubstanțiale cu omul și valorile supreme.

¹ Tudor Vianu, *Filosofie și poezie*, Editura Enciclopedică română, București, 1971, p. 84.

² V. Despre esență și conceptul de *physis*, în *Repere pe drumul gîndirii*, trad. Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, București, Ed. Politică, 1988 și respectiv Martin Heidegger, *Întrebare privitoare la tehnică*, în *Originea operei de artă*, trad. Th. Kleininger și G. Liiceanu, București, Humanitas, 1995 (Univers, 1982).

³ M. Heidegger, *Originea operei de artă*, ed. 1995, p. 151.

Totodată, atâtă timp cât perceperea culturii a fost interpretată ca un organism biologic, relațiile morfologice erau clare, monodisciplinare, dar limitativ definite; în momentul în care are loc îndepărarea de sub acea tutelă a structurilor, se proiectează noi semnificații ale studiului morfologic și o altă tipologizare a valorilor spațiale. Câteva dintre acestea sunt conceptele de geografie și morfologie urbană, materii ce depășesc valențele cartografice, uneori dobândind caracteristici de geografie politică – *arta de a desprinde acțiunea mediului asupra societăților politice și invers –, geografie umană, istorică și, în cele din urmă, culturală.*

Capitolul 1

Spații sociale, forme și structuri

Majoritatea fenomenelor sociale poartă amprenta spațiului, acesta având accepțiunea de loc de manifestare. Respectivul aspect de necontestat nu conduce obligatoriu la concluzia că **spațialitatea** se manifestă numai în sens fizic, de multe ori cercetările confruntându-se cu necesitatea definirii unor spații speciale, de esență imaterială, cum ar fi cel cultural, psihologic, politic, social, economic. În aceste contexte, spațialitatea fizică trece pe plan secund, în prim plan situându-se anumite spații strict imaginare – cum ar fi cele sugerate de așa-numitele *lumi posibile* –, sau altele ce se regăsesc transfigurate în diferite geografii pur simbolice, de esență spirituală, culturală, ce nu au decât eventual o structură asemănătoare celor reale.

Unii dintre primii cercetători ce au studiat spațiul într-un sens diferit decât cel geografic a fost Émile Durkheim în lucrarea sa *Formele elementare ale vieții religioase*¹. În concepția sa, caracterul universal al spațiului este conferit de faptul că el este un termen impus de societate indivizilor care o compun, idee de unde derivă latura socială a acestuia. Prin urmare, Durkheim caută originea social-antropologică a spațiului în anumite structuri asemănătoare cu cele ale corpului uman (stânga-dreapta, față-spate, înainte sau înapoi). Chiar dacă modul de abordare a teoriei sale a fost criticat, autorului îi revine meritul de a semnala existența unui spațiu social, indiferent de raportul său cu spațiul geografic.

În ceea ce privește spațiul geografic, trebuie subliniat că spațiul fizic capătă conotații sociale, culturale, spirituale, în funcție de o anumită situare

¹ *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Felix Alcan, 1912, în limba română de Magda Jean Renaud și Silviu Lupescu, Polirom, Iași, 1995, pp. 10-15.

în univers, diferențele instalându-se, spre exemplu, între o grotă și o cetate, același oraș văzut din centru sau din periferie etc.

În *Social and Cultural Dynamics* (1970), Pitirim A. Sorokin dezvoltă studiul asupra delimitării clare între spațiul social și cel fizic. Așa cum sintetiza Delia Ioana Ilie², după Sorokin, spațiul fizic include *agenții umani* și respectiv, *vehiculele materiale*: construcții, mașini, unelte. Diferit de primul, mai există un spațiu ce reprezintă *universul semnificațiilor*, reliefat prin cultură, limbă, religie, artă. Aceste conotații nu sunt localizate neapărat, dar ele aparțin unui *spațiu lipsit de spațiu*, definit de autor drept *spațiu socio-cultural*.

De asemenea, cercetătoarea româncă îl citează pe psihologul Kurt Z. Lewin, care elaborează o topologie psihologică, privită ca un câmp de interacțiune între *spațiu de viață* și *spațiu trăit*. Astfel, omul *există fizic și percepse senzorial și comportamental un spațiu biologic care îl înconjoară efectiv, dar și unul psihologic, care îl cuprinde mental* – acesta din urmă, subordonat altor legi decât celor fizice –.

Aceste idei au fost continuat de alți filosofi, sociologi și teoreticieni ai spațiului, în diferite analize structuraliste, fenomenologice sau multidisciplinare, punctând modificările survenite în tratarea problematicii spațiului dinspre geografie spre morfologie, sociologie și filosofie.

Totodată, noua turnură în analiza spațiului se consolidează odată cu începutul secolului al XX-lea, moment când își pune sigiliul o intensă epocă socio-culturală, în care spațiul urban pare să predomine și să impregneze mediul, pentru a tinde spre ceea ce se numește azi *urbanizare mondială*.

Orașele sunt creații ale oamenilor, dar și omul este într-o mare măsură un produs al orașelor. Stufoasa istorie a orașelor este intim legată de procesul evolutiv al civilizației. În **oraș** s-au realizat marile descoperiri fundamentale care au contribuit la progresul umanității. De fapt, formarea și dezvoltarea primelor orașe au coincis cu o concentrare de forțe militare, administrative și negustorești în jurul unei anumite puteri sau forme de

² Delia I. Ilie, *Socio-antropologia spațiului*, Timișoara, Ed. Eurostampa, 2004, p. 11.

stat, acest fapt evidențiuindu-se inițial în Orient. Există aşadar, o necesitate de a afirma sau consolida autoritatea conducătorilor, fenomen ce a determinat construcția de temple sau piramide, apariția scrierii sau unui tip de organizare socială, net superioară comunei primitive, în Mesopotamia, Egipt, China, India sau Persia. Legătura social-administrativă este intrinsecă, iar formarea claselor sociale, a noțiunii de putere și economie favorizează dezvoltarea spațiilor, a factorilor de producție, în ultima instanță, a orașelor.

Cu toate acestea, orașele antice greco-romane, leagănul multor orașe medievale europene, își au originea într-un element diferit de cel asiatic, reliefat de Arnold Toynbee³, și anume *forma de proprietate* asupra pământului. Fapt cunoscut, în orânduirea sclavagistă, numai proprietarii de pământ sunt beneficiarii drepturilor civice, inclusiv a celui de cetățenie. Deși autorul ia în considerare specificul locului din punct de vedere geografic, climatic, economic, administrativ și politic al orașelor din Antichitatea greco-romană, totuși constatăm că el nu surprinde toate diferențele în comparație cu cele de tip oriental; ceea ce considerăm relevant este anticipația asupra viitoarelor megalopolisuri – *Orașul mondial* sau *Ecumenopolis*, în cuvintele sale –, concentrări uriașe lipsite de centru, dar ce respectă în fiecare parte fragmentară structura orașului tradițional.

În definitiv, fie el spațiu modern, fie tradițional, simplu sau conglomerat urban, ce este sau reprezintă orașul? Pentru a capta profunzimile termenului vom analiza mai întâi câteva interferențe derivate din studiul morfologiei urbane în secolul XX. În acest sens, conturarea aparatului terminologic ce caracterizează spațiul real, palpabil și veridic este prima condiție a definirii valorilor estetico-istorice ale spațialității.

Orașele sunt *creații* complicate, dar după cum afirma Horacio Capel⁴, ele sunt minunate locuri pentru a trăi, a crea și imagina noi locuri. În același timp, orașele reprezintă spațiile unde populația săracă a întrețără o

³ Arnold Toynbee, *Cities On The Move*, London, Oxford University Press, 1970, cons. în trad. rom. *Orașele în mișcare*, trad. de Leontina Moga, prefață de Emil Condurachi, postfață de Cristian Popișteanu, București, Ed. Politică, 1979, pp. 19-69.

⁴ Horacio Capel, *La morfología de las ciudades*, Barcelona, Ed. del Serbal, 2002, p. 13.

posibilitate de a-și îmbunătăți viața, dobândind senzația că respiră un aer de libertate. Ele concentrează o imensă cantitate de energie, atât în sens propriu, cât și figurat; dar sunt în același timp fragile, amenințate de rupturi și dezorganizare, într-o continuă căutare a formelor și identității:

„Fiecare mare metropolă este un labirint, și fiecare își are monstrul său devorator. Eu nu l-am identificat decât în revărsarea monstruoasă a fluviului inform și bolborositor de indivizi bipezi care nu se mai deosebeau între ei, atât la Paris și Londra, cât și la New York, Istanbul sau Tokio: o masă amorfă de ființe umane, în care eul propriu își reclamă mereu identitatea”⁵.

1.1. Peisajul geografic și peisajul urban

Comparând marile cosmogonii universale observăm că societățile arhaice dețin un fond comun de idei în ceea ce privește structurarea și organizarea spațiului. Percepția diferită a acelui „sentiment al spațiului” s-a filtrat în culturile ulterioare prin prisma diferitelor cercetări de estetică, arhitectură, morfologie a culturii, antropologie, geografie urbană sau arhitectură. Spre exemplu, morfologii culturii sunt cei care au observat o legătură directă dintre diagrama peisajului și viziunea spațială, rezultând un tip de senzație-sentiment ce se definește ca generator de stil cultural. Teoriile lor nu pornesc de la tratarea spațiului în arhitectură, ci de la o imagologie cosmogonică primitivă, fapt pentru care ne vom opri doar mai târziu asupra acestor aspecte. Deocamdată reținem doar că *peisajul unei culturi* este diferit de *viziunea pur spațială* pe care respectiva cultură o imprimă societății sau formelor create de aceasta din urmă; în sens contrar, „ar însemna că viziunea imanentă a spațiului unei culturi ar fi o simplă sistematizare a peisajului în care apare cultura”, opinie extrem de limitativă, aşa cum observa Adriana Matei⁶.

Astfel, **peisajul** este consacrat ca obiect esențial de studiu al geografiei încă de la începutul sec XX, de când se instituie diferența între *geografia*

⁵ Ștefan Augustin Doinaș, „Atractia orașului” în *Secolul 20* nr. 4-5-6/1997: „Bucureștiul”, p. 8.

⁶ Adriana Matei, *Identitate culturală locală*, Cluj-Napoca, Ed. U. T. Pres, 2004, p. 59.

fizică și *geografia umană*. Combinarea de „fenomene” la suprafața terestră se traduce prin diferite tipuri de peisaje sau de *morfologii teritoriale*. Acest lucru se întâmplă la diferite scale, de la cea regională la cea urbană. Dacă în prima categorie sunt incluse peisajele naturale în forma lor multiplă și diversă, celei de-a doua îi aparțin peisajele urbane, altfel spus, un oraș individualizat, un cartier sau un sector determinant.

În fapt, orașul este forma ideală și cea mai extinsă a peisajului cultural pe pământ, iar evoluția fizionomiei urbane și a planurilor orașului se poate surprinde nu numai în planurile arhitectilor, ci și în operele scriitorilor din diverse timpuri. Treptat, studiul asupra spațiului a asimilat și o morfologie a funcțiilor orașului, a parcelei (prima dată drept consecință a geografiei agrare) și a clădirilor (aria construcțiilor), prin structuri, fragmentări, reconstrucții, chiar mitologii repetate.

Mai întâi, peisajul este constituit dintr-un ansamblu de forme, observate într-un anumit moment de evoluție, fie el inițial, intermediar sau final. Demersul analitic pleacă de la peisajul general, pentru a pătrunde apoi în natura elementelor ce stau la baza structurii sale, a semnelor, semnificațiilor, practicilor, strategiilor, intereselor societății și operelor care îl produc; mișcarea este posibilă și în sens invers, când se analizează peisajul numai la final, ca o concluzie a cercetării și evoluției diferitelor componente ce au constituit obiectul de studiu.

Este evident că relația ce se stabilește între cadrul natural al vieții și apariția formelor de civilizație ale omenirii aduc în lumină și conceptul de **habitat**, ca spațiu de locuit, adăpost sau pură structură generală a repartizării unităților de rezidență pe un teritoriu. Varietatea tipurilor și formelor depinde de avantajele și dezavantajele unui anumit mediu, dar este eronată opinia conform căreia determinismul geografic și nevoile universale de protecție, amenajare, edificare, ar crea pretutindeni aceleași exigențe în ceea ce privește spațiul, semnificația sa și atitudinea estetică-critică rezultată.

Privit în evantai, spațiul de locuit devine o tehnică de consum, dar și un complex de factori istorici, climaterici, sociali, simbolici ce acționează asupra producerii și ocupării spațiului și se reflectă în: modul în care diferitele arhitecturi răspund la constrângerile mediului înconjurător,

poziția și modalitățile de ocupare a clădirilor ca oglindă a organizării sociale, relevanța categoriilor public-privat, închis-deschis, regulile estetice aplicate, practicile rituale ce semnifică sistemul cosmogonic, mitic, viziunea asupra lumii raportată la configurația spațiului etc.

În general, literatura de specialitate ilustrează cum relația dintre spațiu construit (de locuit, în special) și științele sociale⁷ poate fi interpretată, urmându-se trei mari direcții, amintite de Delia Ioana Ilie⁸:

a) *Psihologistă*, în care se evidențiază reacțiile omului referitoare la mediul ambiant. Cercetările s-au îndreptat spre o psihologie ambientală, conform căreia comportamentul uman este rezultatul permanentei acțiunii între mediu și factorii interni, personali. În acest caz, printre conceptele de bază se numără interacțiunea interumană, stimularea ambientală, proximitatea fizică, caracterul intim etc.

b) *Ecologică*, ce propune studiul adaptării omului la spațiu. În această direcție s-au conturat aşa numitele științe ale habitatului, cum ar fi ecologia urbană, evoluționismul ecologic, ecologia sociologică umană; ele se bazează pe cunoașterea condițiilor esențiale care trebuie îndeplinite de un habitat – durabilitate, economie, aspect – pentru a se putea integra în ecosistemul modern.

c) *Sociologică*, ce reliefiază confruntarea spațiu locuit – spațiu social, în vederea determinării unei sociologii urbane și respectiv unei sociologii a locuirii. Sociologia urbană reprezintă punctul de plecare al prezentului studiu tocmai pentru ca am luat în considerare teoria pe care o promovează și anume că spațiu utilizat de om sau creat de el este un produs social, dar nu exclusiv, iar mecanismele de cunoaștere sunt multiple, de la cele socialistice până la cele culturale.

⁷ Menționăm totodată și aportul altor discipline precum semiotica, antropologia, demografia, literatura comparată. Mai mult, disciplina numită **ekistică** (definită ca știință care studiază fenomenele ce condiționează așezările umane în scopul maximizării rolului elementelor naturale, optimizării calității relațiilor dintre om și mediul său înconjurător și menținerii unei calități înalte a mediului și a vieții) este considerată de unii cercetători ca formă superioară a ecologiei umane (studiu total, global, al spațiului construit de om), având vocație de disciplină de sinteză, cel puțin în plan metodologic.

⁸ Delia I. Ilie, *op. cit.*, pp. 15-19.

Așadar, **morfologia urbană**, deci implicit, spațiul construit, va reflecta întotdeauna organizația socială, culturală, politică a respectivei societăți. De fapt, peisajul se poate citi ca un text, este o specie de palimpsest, asemenea unui manuscris ce conservă semnele anterioare, dar există și părți ce se sterg sau nu se mai pot descifra, în timp ce altele se recreează. Din toate acestea, rezultă o amplă și laborioasă misiune de *a descoperi*⁹ și *interpreta* spațiul. Ca atare, dacă teritoriul și peisajul se află într-o relație de interdependență cu spațiul și societatea, înseamnă că va fi posibilă abordarea următorului demers: de la studiul formelor spațiale produse de societate și reflectate în operele propuse, se va putea ajunge la definirea grupurilor sociale sau individuale ce le-au construit, deci inclusiv la o interpretare spațială a mintii umane și a activității creative¹⁰.

Atenția îndreptată asupra morfologiei urbane înseamnă, prin urmare, o aproximare structurală și diacronică a transformărilor survenite în spațiu, în mod succint, de-a lungul secolului XX. Această dimensiune importantă este numită de unii specialiști *morfogeneză*. Rezultă de aici, drept condiții *sine qua non*, aprofundarea configurației fizice a spațiului în vizor, cu propriile-i construcții și goluri, infrastructuri și suprapunerile, și respectiv, relevanța elementelor distinctive și a încărcăturii simbolico-mitice aferente.

1.2. Morfologia urbană

Peisajul urban a fost definit drept o „moștenire culturală” de o veritabilă valoare. Studiul acestuia reprezintă o căutare a identității culturale corespunzătoare locuitorilor care trăiesc în acel spațiu și fac față schimbărilor continue, câteodată enorme. Alteori, analiza are o valoare economică, de estimare a patrimoniului și evaluare a potențialelor resurse.

Este adevărat că dispunerea peisajului urban din prezent este preluată în totalitate de la generațiile anterioare. În pofida timpului, subzistă totuși

⁹ Aceea a geografului, istoricului pentru lumea reală și, respectiv, a filologului și scriitorului pentru lumea „transfigurată” artistic.

¹⁰ A se vedea referințele de semiotică ale lui Barthes 1970 și King în 1991.

ideea de mit, ce se recreează concentric pe aceeași matrice de construcție. Astfel, în Oriental Apropiat, spre exemplu, există orașe ridicate în același loc de cinci sau șase mii de ani. Fenomenul este similar în Europa sau America, unde de câteva milenii, sau cel puțin de sute de ani, orașele sunt construite sau renasc din propriile lor cenuși¹¹.

O scurtă privire asupra Evului Mediu trădează același fenomen: întreaga Europă Centrală și de Răsărit abundă în forme practic fosilizate. Desigur, trebuie avut în vedere că istoria și evoluția orașelor nu au însemnat întotdeauna o curbă ascendentă raportată la expansiunea și prosperitatea lor, existând nenumărate perioade de stagnare sau chiar involuție – orașe ce au rămas în ruină, bombardate, abandonate – datorită războaielor, molimelor, presiunii, dogmelor religioase sau altor cauze. În urma acestor crize, unele dintre ele au fost fie fidel reconstruite, fie reînnoite cu forme ce elimină urme din trecut.

Mai mult, studiul morfologic are ca obiective descrierea și explicarea spațiului și a formelor urbane, a tot ce se susține și contribuie ca liant la înțelegerea construcțiilor și evoluției lor.

1.3. Concepte fundamentale de geografie

Teoretic, principalele noțiuni, evidențiate de geograful Horacio Capel¹², cu care operează orice studiu morfologic sunt: a) planul; b) clădirile; c) utilizarea solului; și respectiv, d) studiile de caz. Dincolo de aspectele simbolice, diversitatea atitudinilor și comportamentelor cu privire la impunerile spațiale – uneori văzute ca restricții, alteori ca principii de bază ale unei structuri complexe –, limitele, distanțele, hotarele, construcțiile etc., pot fi înțelese ca depinzând de o anume competență sau tradiție culturală, eminamente de sorginte urbană. Iată descrierea lor pe scurt:

¹¹ În Spania, de exemplu, continuitatea dintre orașele preromane, cele din epoca romană și actuală este, într-adevăr, uimitoare. Colonia romană Valentia sau Iulia Augusta Faventia Paterna Barcino (actualele orașe Valencia și Barcelona) se numără printre multele care conservă structuri și locuri intace din acea perioadă.

¹² H. Capel, *op. cit.*, pp. 22-23.

a) *Planul* este elementul primordial, fiind considerat țesutul vital ce cuprinde schițele generale ale orașului. Scara la care se realizează a continuat să crească, ceea ce a determinat o evoluție în studiul detaliilor prin localizarea concretă a nucleului orașului și a marcat totodată etapele creșterii acestuia.

b) *Clădirile*, în diversitatea lor structurală și funcțională, de la casele de locuit până la marile centre industriale, comerciale și de distracție, sunt „locații” ce au introdus încă de la începutul secolului XX practica verticalității construcției, adică a planului înclinat.

c) *Utilizarea sau destinația solului* este o etapă premergătoare a punctului anterior, ce explică antropologic perpetuarea riturilor și culturilor pământului.

d) *Integrarea studiilor de caz* în analiza realizată, apelând la interferențele cu alte domenii, în special cu teoria istoricistă, a tradițiilor culturale, economico-sociale, fapt ce a permis „urzirea” unor rețele complexe și plurivalente de semnificații atribuite spațiului. În cadrul acestui ultim punct se integrează și teoriile despre morfologia culturii și teoria valorilor, menționate în capitolul următor.

1.4. Tradiții în studiul peisajului și al morfologiei urbane

O scurtă trecere în revistă a principalelor studii despre peisaj – de la viziunea regională istoricistă, la cea neopozitivistă, cuantitativă și respectiv sociologică – implică recunoașterea profundei schimbări produse ca urmare a dezvoltării industriale de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Transformările lente, nesesizabile din veacurile trecute capătă în secolul XX o accelerare bruscă. Aceasta este cadrul în care concepția despre spațiu construit se desprinde definitiv de solida gândire clasicistă, inițiată o dată cu Renașterea. Totuși, am preferat utilizarea termenului „tradiție” pentru a evidenția specificul național în fiecare caz, chiar dacă acesta, în accepțiune urbană modernă, este în strânsă legătură cu funcțiile sociale, economice, tehnice și estetice.

În Germania, aşa cum sintetiza Horacio Capel¹³, dezvoltarea teoriei morfologiei urbane se produce la începutul anilor 1900, introducându-se conceptul de *peisaj cultural (Kulturlandschaft)*, unde atenția se revarsă asupra „recunoașterii formei și a dispunerii fenomenelor de la suprafața pământului, de o astfel de manieră încât sa fie perceptibile simțurilor”¹⁴. Chiar dacă la început, punctul de interes îl constituia terenul agrar, treptat, mai ales după a doua jumătate a secolului XX, felul în care teritoriul urban era „populat” devine subiectul multor cercetări.

H. Hassinger este cel care, pe la începutul secolului, a studiat clădirile din Viena, încercând să le clasifice într-un atlas istoric al capitalei, la o scală de unu la zece mii, elaborată mai profund în anii următori. În același timp, apar și lucrări de tipologii specifice, cum ar fi ale orașelor comerciale și ale piețelor, chiar ale locuințelor. Astfel, de o mare utilitate și importanță au fost cercetările lui W. Geisler despre orașul Danzing¹⁵, care realizează o cartografie a clădirilor în funcție de înălțimea și funcționalitatea lor, precum și a evoluției istorice. Tot el alcătuiește un studiu despre principalele tipuri de case și terenuri ale orașelor nemțești. Astfel, Geisler¹⁶ a ajuns să clasifice orașele germane în funcție de plasarea lor în spațiu, planul și clădirile aferente; spre exemplu distinge între *Gabelhaus* (casele din nord, ce apăreau deja în epoca medievală, cu câteva etaje și parte mai îngustă cu vedere spre stradă), și respectiv, *Traufenhaus* (casele din sud, mai spațioase, dotate cu sistem de protecție împotriva incendiilor).

Mai apoi, tradiția barocă a răspândit forma caselor având un plan rectangular și acoperișul mansardat. Deși tradiția morfologiei urbane s-a întrerupt un timp în Germania după al doilea război mondial, studiul

¹³ H. Capel, *op. cit.*, pp. 23-24.

¹⁴ Otto Schlüter, „Über den Grundriss der Städte” în *Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zur Berlin*, XXIV, 1899, pp. 446-462, și Otto Schlüter „Bemerkungen zur Siedlungskunde” în *Geographischer Zeitschrift*, V, 1899, pp. 65-84, apud H. Capel, *op. cit.*, pp. 23, 58.

¹⁵ W. Geisler, *Danzing. Ein Seidungsgeographischer Versuch*, Halle-Wittenberg, 1918, apud H. Capel, *op. cit.*, pp. 24, 58.

¹⁶ W. Geisler, *Die Deutsche Stadt. Ein Beitrag zur Morohologie der Kulturlandschaft*, Forschungen zu Deutschen Land und Volkskunde, Stuttgart, 1924, apud H. Capel, *op. cit.*, pp. 24, 58.

fizionomiei urbane a continuat în a doua jumătate a secolului XX, cu analiza planului și a elementelor intrinseci ale orașelor, o dată cu expansiunea citadină, de la cea *naturală* la cea *planificată*, consecințe ale globalizării postmoderne.

Începuturile preocupărilor pentru peisaj au fost marcate, observă același Horacio Capel, de opera lui Jean Bruhnes¹⁷. Atenția acestuia se îndreaptă asupra elementelor materiale vizibile, produse ale interacțiunii între fenomenele fizice și creațiile omenești: casa, drumul, terenul cultivat, în special spațiile foarte concret delimitate (o oază, o pășune alpină etc.).

Conceptul de **peisaj cultural** determină abordarea perspectivei transformărilor realizate de om asupra peisajului natural. În această direcție, Raoul Blanchard, prin cercetarea sa asupra orașului Grenoble (1911)¹⁸ consolidează definitiv tradiția studiului morfologiei urbane franceze, care până după 1945 rămâne impregnat doar de tendințele sale inițiale.

După 1945, Max Sorre în cercetarea sa¹⁹ descrie planul urban ca ceva „dinamic, un compromis perpetuu între un trecut care persistă și o voință conștientă ce crede că își poate impune legea sa vieții”.

În ciuda aporturilor lui Blanchard și Sorre, studiile morfologice se dezvoltă cu mai multă amploare în domeniul planului rural, al caselor și așezărilor din jurul terenurilor agricole, lucru similar și în Germania.

Horacio Capel supune atenției pe unul dintre cei mai de seamă cercetători ai morfologiei urbane din anii '50-'60, Pierre George, teoretician interesat de dimensiunea economică ce influențează organizarea spațiului. Astfel, *Compendiul de geografie urbană* redactat de acesta și analizele de formă, fond și evoluție a orașelor au subliniat efectele industrializării orașelor, delimitând precis ideea de *plan*. De asemenea, se definesc termeni precum *fizionomia nucleului* (element de originalitate în alcătuirea orașelor), la care i se adaugă *aglomerația urbană*, supraorganizația orașului în funcție de *tipul* citadin și dinamica internă a acestuia.

¹⁷Jean Bruhnes, *Géographie humaine: Essai de classification positive* (1912), apud Horacio Capel, *op. cit.*, pp. 25 și 345-358.

¹⁸ Horacio Capel, *op. cit.*, p. 59.

¹⁹ Max Sorre, *Les fondements de la géographie humaine* (1947-48), II, 1952, p. 260 apud Horacio Capel, *op. cit.*, pp. 25; 59.

Această direcție inițiată de Pierre George a fost continuată de discipolii săi, care au adus importante contribuții la studiul **ariei suburbane**, pe care o vom studia mai îndeaproape când vom vorbi despre limite, centru și periferie. În aceeași ordine de idei, există numeroase cercetări cu analize formale despre periferiile Parisului sau Strasbourg-ului. Evaluarea formelor se efectua în funcție de o scală reală, deci implicit al unui sistem de referințe precum: pietonul, automobilul, arhitectul și proprietarul de clădiri.

Rezultă deci că geografia devine, din prismă franceză, o sinteză de relații spațiale, în timp ce peisajele rezultă dintr-o combinație de factori mulțipli.

Tot H. Capel remarcă faptul că în Marea Britanie, dată fiind și revoluția industrială timpurie, existau deja la sfârșitul secolului al XIX-lea lucrări despre creșterea și extinderea ariilor suburbane, cel mai citat autor fiind S. J. Low și publicațiile sale din revista *Contemporary Review* din 1891, "The Rise of the suburbs"²⁰.

În secolul XX, aprofundarea cercetărilor despre spațiile concrete, unitățile de peisaj și mai puțin din prisma marilor regiuni naturale, au determinat crearea noțiunii de *areal uniformity and diversity* (*uniformizare și diversitate în spațiu*), aplicabilă organizării teritoriului și morfologiei urbane.

Cu toate acestea, pentru o mai lungă perioadă, studiul formelor urbane s-a limitat, ca și în alte țări de altfel, la analiza evoluției **planului** și a diferitelor tipuri de clasificări ale acestuia. De la această geografie culturală s-a născut și preocuparea pentru morfologia diverselor orașe europene.

Exemplificăm în acest sens, opera lui R. E. Dickinson, scrisă în 1939, dar publicată după război, care se confruntă cu aceeași „problemă europeană” a unei limitări excesive; tot aici este definită morfologia urbană drept studiul „configurației și construcției orașelor considerate ca expresia originii, dezvoltării și funcționalității lor”²¹. Astfel, autorul este de părere că cercetările efectuate sunt mai mult empirice decât generice; totuși stabilește trăsăturile generale ale **orașului occidental**, relația între *forma* și *funcția* orașului fiind

²⁰ H. Capel, *Ibidem*, p. 26.

²¹ Robert E. Dickinson, "The scope and status of Urban Geography" în *Land Economics*, XXIV, 1948, p. 221-238, apud H. Capel, *op. cit.* p. 27.

esențială în conturarea structurii citadine. Se prezintă apoi etapele evoluției istorice pentru a le putea încadra tematic și expresiv în epoca modernă. Ideea sa este că orice studiu de acest gen trebuie să pornească de la structura fizică – gruparea de clădiri și străzi –, care ulterior se completează cu evoluția istorică și fazele acesteia, încheiată cu aşa-numita „stare actuală”. În vederea acestor obiective, geograful trebuie să studieze dimensiunea, funcția și forma unui oraș, dintr-o perspectivă morfologică.

Conceptele lui Dickinson își vor găsi ecoul în SUA după anii '50, perioadă în care toate aceste cercetări iau o amplitudine deosebită, în special cele referitoare la elementele intrinseci, dar comune majorității orașelor.

Printre primele lucrări de morfologie urbană se numără lucrarea lui L. Urabayen intitulată *La Tierra humanizada* din 1947²², inspirată de opera lui Jean Brunhes. Obiectul de studiu îl constituie geografia peisajelor umanizate, adică a rezultatelor interacțiunii dintre om și mediul înconjurător, ce sunt înfățișate sub diferite forme și tehnici de reliefare. Autorul conchide că cele trei mari direcții ce înscriu spațial necesitățile omenești sunt: spațiile de siguranță și protecție, spațiile de muncă și, respectiv, spațiile dedicate activităților din timpul liber.

În concepția sa, toate aceste spații determină un fel de *produse geografice* care se regăsesc fizic și morfologic în structuri și peisaje distințe. Printre ele, Urabayen studiază spațiul locativ, public, privat destinat celor mai diverse utilizări. Este de remarcat viziunea sistematică a autorului, poate prea puțin utilizată în mediul cercetărilor academice.

Mai târziu, studiile spaniole se îndreaptă înspre *monografiile urbane*, cu cercetări asupra unor nucleu urbane din provincia Aragón sau din jurul orașelor Madrid și Granada. În fapt, monografia lui Urabayen poate fi redusă chiar la analiza a două străzi din capitala Spaniei, susține autorul, din perspectivă deconstructivistă.

²² Leoncio Urabayen, *La Tierra humanizada. La geografía de los paisajes humanizados y la lucha del hombre por la conquista de la naturaleza. Contenido de esta nueva disciplina y métodos para su investigación y enseñanza*, Madrid, Espasa-Calpe, 1949.

Dezvoltarea tendinței peisagiste în SUA s-a datorat impulsului articolelor lui Cal Sauer intitulate: *The morphology of landscape* (1925)²³. Pentru cercetător, obiectele care coexistă cu peisajul se află într-o legătură foarte strânsă și constituie realitatea unui **tot unitar** ce creează o asociere exprimată de morfologie. Acțiunea grupurilor de oameni se exprimă în peisaje culturale care poartă urmele și semnele umane asupra suprafeței terestre.

Momentul decisiv este atunci când Sauer și colaboratorii săi²⁴ realizează proiectul mai amplu de cercetări asupra formelor de locuințe, tehnicii de construcție, caracteristicilor culturale, studiu apreciat ca fiind unul dintre investigațiile științifice cu cele mai mari repercusiuni pentru viitor.

De asemenea, R. E. Dickinson, nume amintit la tradiția britanică, este promotorul în America al conceptele nem්ești referitoare la orașele medievale și rolul lor în contribuția dezvoltării morfologiei urbane.

Mai mult, Revista *Geographical Review* a găzduit în paginile sale numeroase articole de specialitate de analiză culturală vizând cu precădere orașe nord-americane, dar și alte zone prolific din punct de vedere spiritual.

1.5. Precizări asupra primei jumătăți a secolului al XX-lea

Sintetizând tendințele evolutive ale morfologiei urbane din prima jumătate a secolului al XX-lea, se pot desprinde următoarele concluzii:

Principalul punct de interes îl reprezintă *evoluția istorică* a orașului sau planului urbanistic și fazele importante ale dezvoltării sale. Se schițează și analizează diferențele *tipuri de planuri*: spontane sau neregulate sau aşa-numitele planificate: alternață și combinații între schițele liniare, ortogonale și concentrice. Se alcătuiește o *clasificare* a clădirilor conform diferitelor tipologii, de la numărul de etaje la materialele de construcții și formele acoperișurilor sau ale ferestrelor.

Altfel spus, orientarea este clar una istoricistă, formală, direcționată înspre structuri și clasificări și aproape deloc spre surprinderea elementelor noi sau analiza comparativă și pluridisciplinară a elementelor spațiale.

²³ Apud Horacio Capel, *op. cit.*, p. 30.

²⁴ Școala de geografie culturală de la Berkeley.

1.6. Inovații morfologice în a doua jumătate a secolului al XX-lea

Anii '60 au reprezentat o revoluție în domeniul ideologiei morfologiei urbane, determinată de tradițiile anterioare, ajunse la apogeu, dar și de noile descoperiri ale geografiei teoretice și cantitative.

De fapt, aceste științe au oscilat între aceleași tendințe ca și geografia generală, trecând de la concepția istoricistă, care așeza istoria drept dimensiune fundamentală a întregii teorii – devenită extrem de complexă și supusă cu dificultate oricărei generalizări –, la concepția neopozitivistă. Aceasta din urmă se afirmă pregnant prin postularea unor modele generale, în timp ce cazurile concrete rămânând doar exemple ale unei legi deja formulate.

Merită amintiți aici geografi care se ocupă de cercetările cantitative ce au descoperit formele și distribuțiile spațiale la scară regională – edificate toare fiind cartea lui Peter Haggett: *Locational Analysis in Human Geography*²⁵, unde se explică foarte detaliat tratamentul aplicat studierii spațiului prin analiza mișcărilor, rețelelor, nodurilor, ierarhiilor și suprafețelor.

În acei ani, geografia a început să fie puternic influențată de **economie**, în domenii precum: activitățile și folosirea solului, marile aglomerări urbane, funcționalitatea spațiului comercial, recreativ, industrial, rezidențial, a terenurilor virane, eventual demolarea construcțiilor existente și construcția altora noi etc.

Pe de altă parte, multe elemente din morfologia urbană acum deja se pot cuantifica cu ușurință: gruparea de situații morfologice pentru stabilitatea de tipologii, funcțiile urbane, dimensiunile de bază ale sistemelor urbane.

O altă modalitate inovatoare a fost analiza **formei urbane** drept o rețea topologică de *grafuri*²⁶, putându-se aplica astfel formule matematice pentru a determina *neregularitatea orașelor* sau *caracterul lor aleatoriu*, *sistemul de noduri* și căi de acces, diametre și posibilități de *accesibilitate* (de exemplu,

²⁵ Peter Haggett, *Locational Analysis in Human Geography*, London, Edward Arnold, 1965.

²⁶ În matematică: ansamblul a două mulțimi disjuncte, în care s-a stabilit o corespondență; cons. în Dicționarul Explicativ al Limbii Române, Supliment, București, Ed. Academiei, 1988, p. 69.

orașele musulmane cu străzi care nu se intersectează și drumuri închise) sau *șabloanele geometrice* ce se pot regăsi în forme regulate, neregulate sau mixte.

De asemenea, s-a încercat combinarea unor statistici cu date ale recensământului de populații – chiar dacă numai în formă incipientă – pentru a observa originea, intensitatea și variabilitatea elementelor funcționale (sociale în cazul de față) în ceea ce privește morfologia urbană.

Treptat, s-a trecut de la studiul cazurilor particulare la elaborarea unei teorii generale, chiar predictive. Această direcție a fost inaugurată la sfârșitul anilor '50 de M.R.G. Conzen²⁷. Este faimoasă analiza sa făcută asupra nucleului Alnwick²⁸ din Northumberland care a ajuns să fie considerat *modelul* de studiu urban al anilor '50-'60, nu atât pentru minuțioasa și profunda cercetare istorică a respectivului plan urban, cât pentru schema propusă în finalul lucrării, cu aplicabilitate generală.

De fapt, aşa cum observa H. Capel, Conzen a pus accentul pe *fâșiiile periferice* ce determină creșterea orașului și pe etapele succesive de *evoluție și stagnare*, momente ce le vom analiza în partea referitoare la cucerirea continentului american ca modalitate de „ocupare a teritoriului”. În aceste fâșii periferice el a reușit să surprindă legăturile existente între așa-numitele *linii de fixare* sau *bariere de creștere* (ziduri, râuri, sine de cale ferată) care determină soluri atipice, cu elemente fixe și variabile.

În aceeași ordine de idei, în deceniile '70-'80, Harold Carter²⁹ reușește definirea unei teorii care să eliminate tensiunile între *studiul cantitativ* și cel *regional-istoricist*, schimbare considerată a fi majoră pentru morfologia urbană. În genere, începând cu acești ani, aceasta devine o știință pluridisciplinară, strâns legată de istorie și de momentele hotărâtoare de evoluție, dar și de ciclurile economice, industria construcției, definirea simbolică a stilurilor și complexa viață urbană.

²⁷ Geograf născut în 1907, format la Berlin, care, ulterior, emigrează în Marea Britanie.

²⁸ M. R. G. Conzen, *Alnwick: A Study in Town Plan Analysis*, Institute of British Geographers, 1960, apud H. Capel, *op. cit.*, pp. 32-33.

²⁹ Harold Carter, *The study of urban Geography*, Londra, E. Arnold, 1972, apud H. Capel, *op. cit.*, pp. 33-51-505.

Astfel generația optzecistă de cercetători ai morfologiei urbane încadrează orașul folosind metafora de *enciclopedie*, plină de sensuri și forme, spațiu care nu poate fi descifrat în totalitate de un model rațional. Datorită căutării sensurilor, iau amploare reviste dedicate studiilor de urbanistică, împletite cu elemente de sociologie, istorie urbană, istoria artei, arhitectură și literatură.

Intrăm aşadar pe terenul epocii postmoderne, observând numeroase exemple de tendințe deconstrucțive, provocatoare, chiar antiurbane, în care ideea de oraș semnifică expresia unei libertăți depline, unde totul este în schimbare și mișcare.

Pe de altă parte, prezenta introducere susține **morfologia urbană** ca un domeniu nou, interdisciplinar al secolului XXI, în care orașul își depășește categoria morfologică de organism sau produs social, nemaintîngrându-se în sistem, devenind entitatea complexă a unei realități imaginare sau reale, caleidoscopice, cu specificitățile sale istorice, sociale, mitice etc.

Totuși, sesizăm în etapa de început de mileniu pe care o traversăm, o posibilă întoarcere spre elementele istorice, menținerea și recuperarea vestigiilor (contrar teoriilor anterioare raționale și funcționale ce desconsiderau aceste aspecte) și, respectiv, repunerea în valoare a orașului ca *produs istoric și produs cultural*.

În virtutea aceleiași idei a complexității și unicitatii în diversitate a spațiului, exprimat adesea prin pitorescul peisajului specific fiecărui oraș, se înscrie și prezenta cercetare care va avea ca obiect de studiu **spațiul**, așa cum a fost reliefat în literatura secolului al XX-lea. Obiectivul urmărit este de a găsi un răspuns între atâtea posibilități ce se deschid din incipit cu privire la semnificația mitică a spațiului: este vorba de o reîntoarcere la origine, o revalorizarea a sensurilor sau o regăsire prin cultură (artă – literatură – cuvânt) unui anumit loc?

Capitolul 2

Spații culturale

Înainte de a aborda semnificațiile mitice ale spațiului, vom analiza succint câțiva parametri culturali care încadrează spiritual și eventual filosofic spațiul spaniol, englez, american și sud-american în secolul XX. În acest context, nu am eliminat spațiul balcanic, chiar dacă acesta este mai sumar reliefat, pentru a răspunde subiectivității viziunilor filosofice propuse, conferind, de altfel o corelație armonică între conceptele de identitate europeană versus identitate americană.

De altfel, studiul de față pleacă de la teoria *spectrală* a lui Keyserling¹, coroborată cu cercetările lui Tudor Vianu despre filosofia culturii și teoria valorilor², pentru a ajunge la memorabila *Trilogie a culturii* a lui Lucian Blaga. Toate acestea susțin aparatul terminologic și conceptual *sui generis* al spațialității.

2.1. Spații spirituale naționale și universale

Dincolo de amprenta teritorială a spațiului, remarcăm că delimitarea așa-numitului *spațiu național* și auto-glorificarea a tot ceea ce rezultă din această atitudine de mărginire devine un fenomen mult atenuat în prag de secolul XX. Mândria națională nu are valoare pentru sine, esențial fiind faptul dacă aceasta aparține unei persoane, adică dacă evidențiază într-un context dat o anume individualitate. Acestea sunt ideile de la care pornește Hermann Keyserling³, făcând aluzie la cele două excepții în acest sens:

¹ Hermann Keyserling, *Das Spektrum Europas* – Niels Kampmann Verlag, Heidelberg, 1928, în trad. rom. *Analiza spectrală a Europei*, trad. Victor Durnea, Iași, Institutul European, 1993.

² Tudor Vianu, *Filosofia culturii și teoria valorilor*, București, Ed. Nemira, 1998, ed. îngrijită de Vlad Alexandrescu, Colecția: Cărți Fundamentale ale Culturii Române.

³ H. Keyserling, *op. cit.*, p. 11.

prima se referă la *popoarele dominatoare*, judecate prin prisma popoarelor cucerite – cazul american în ceea ce privește poporul englez și cazul sud-american pentru spanioli –, a doua excepție fiind reprezentată de *popoarele politicoase* din fire – situație unde se dezbat suprapunerile și diferențele între politețe și umilință, din punct de vedere social, politic și cultural –.

Indiferent de unghiul analizei, concluzia la care se ajunge este că doar toate popoarele *împreună dau talonul înzestrării*, chiar dacă libertatea și valorile creează o ierarhie individuală a creațiile umane. Punctul nostru de vedere se raliază la această opinie, adăugând că aceste valori nu sunt eterne ci dependente de factorul timp, motiv pentru care am recurs la limitarea abordării cronologice a problematicii studiate și anume din perspectiva secolului XX. Dar să parcurgem mai amănunțit ce au însemnat spiritul englez, spaniol, american sau balcanic în cei o sută de ani de transformări.

2.1.1. *Spiritul englez*

Spiritul englez s-a dezvoltat mai ales prin *psihologia anglomaniei* inoculată cu precădere de europeanul continental, pentru care autohtonii din insulele britanice sunt de neînțeles. Fiind înconjurați de ape, distanța implicită a determinat un fel de proiecție a inconștientului popoarelor continentale, iar drept consecință, s-a cristalizat acel ideal absolut de popor respectat, dominant, a cărui emulație se răsfrângă la nivel mondial. Aici, Keyserling distinge două componente majore:

Instinctul animalic, deci a lipsei raționalului, a gândirii independente, resimțită tot mai frecvent din vremea reginei Elisabeta, încoaace. *Capacitatea unei politici superioare*, deoarece englezul, ca tipologie, cunoaște omul datorită „neintelectualității” sale.

Prima componentă, în analiza autorului, este strâns legată de atitudinea de a fi mereu gata de acțiune, de unde rezultă natura animalică, duritatea, lipsa de menajamente, funcția principală prin care scopurile sunt atinse fiind fantzia. În același timp, englezul se metamorfozează, mulțumită contactului cu lumea exterioară și a subconștientului său, într-un individ candid, nicidecum odios sau imoral.

A doua categorie include loialitatea față de țară, fără pretenții de valori absolute și de asemenea, o atenuare a instinctului de la punctul a), prin

latura omenească pe care și-o adaugă, ținând cont de libera voință a celuilalt. Forma sa de dominare – să nu uităm totuși valențele de popor colonizator – nu este forță, care oricum durează puțin, ci autoritatea, respectul, rezultat dintr-o educație aleasă. Se pare că la baza acesteia stă spiritul ce subzistă în Insulele britanice de sorginte germanică, acela de om liber.

Acest om liber, cu doza sa de egocentrism și încăpățânare, nu se prevalează de caracterul lui primitiv, ci încearcă să găsească noi cadre de armonizare ce îl îndepărtează de primitivitate. Existența Imperiului britanic și a forțelor de atracție exercitatate de civilizația acestuia au dus la conturarea unui caracter englez profund social, al conștiinței de sine, acel *welfare*, „bun trai în comun”, de atâtea ori reiterat la nivelul *Commonwealth*-ului, al sistemului parlamentar din Anglia deosebit de productiv (sinonim cu lipsa amărăciunii și a urii în luptele sociale engleze) prin care se conferă șanse egale, dar se mențin și diferențele de castă⁴.

Altfel spus, filosofia vieții engleze constă în libertatea fiecăruia de a face și gândi personal ceea ce vrea, acceptându-se inclusiv excentricitatea. Este ilustrativ în acest sens exemplul locului *Speaker's Corner* din faimosul Hyde Park, unde fiecare orator, neverosimil sau nu, este ascultat și îndrepătat în a-și susține discursul.

La polul opus libertății individuale se situează, pe de o parte, o viață socială formală și bine ordonată, fără impolitețuri, spirit gregar și indiscreții, e adevărat nici individualisme îndrăznețe – poate de aceea orice transgresiune a limitelor à la Pygmalion, incită la artă, la fantezie –, iar pe de altă parte, spiritul sportiv, ce devine una dintre caracteristicile englezești prin excelență, de unde au derivat ideea de *fair play*, *gentleman*, *boyscout* etc.

Într-o epocă prea reflexivă, îndoită de credințe și moralitate, aceasta pare o salvare socială, englezul apărând armonios integrat în spiritul cosmic⁵, dar cu dezavantajele unei distanțări de sine, de progresul autentic și de preocupările pentru un eu provocator. Ca atare, Anglia este patria pozitivis-

⁴ Ibidem, p. 32.

⁵ All-round-man (în engl. *om integrat*, n. a.); în aceeași ordine de idei, Salvador de Madariaga observa că „Anglia reprezintă acea armonie între cerul etic și pământul concret”, citat de H. Keyserling, *op. cit.*, p. 37.

mului unde *un animal și un înger își întind mâna peste capul omului*⁶, loc ce înțelege fericirea drept o calitate spirituală, dincolo de tragedia vieții, dominind compromisul. Ca o funcție intrinsecă a acestei structuri se desprinde capacitatea de a face față oricărei situații – *to face things*⁷, celebrată ca o virtute fundamentală în orice roman, secondată obligatoriu de două alte trăsături atât de imputate de continentali: profunda religiozitate anglo-saxonă și deosebita posomoreală a britanicului.

Urmările vizibile lăsate de cele două războaie mondale au trezit spiritul de critică, de opoziție și gustul revoluționar la englezi, care oricum nici încă nu aveau nevoie să „anglizeze” lumea, pentru că aceasta să devină engleză. În schimb, la englezul colonial, nu se mai regăsește nici măcar prestigiul omului alb, pe lângă alte multe calități ale englezului insular, într-un proces asemănător elenismului antic, ce a lăsat în urmă atâtea frumuseți clasice.

La nivel de limbaj general, se observă aceleași trăsături reliefate mai sus, ce transpar prin fraze scurte, stereotipe, multe interjecții de încurajare, scuzele, verbele ce denotă mișcarea și acțiunea, foarte multe prepoziții, eufemisme, conversații ce privesc exclusiv lucruri generale și fără conotație intimă, ceea ce este gândit este doar sugerat sau stilizat prin umor și critică, cu o subtilitate extremă.

2.1.2. *Spiritul spaniol*

Spiritul spaniol s-a spus că nu aparține Europei, ci mai mult Africii, dat fiind că *pustiul*, văzut aproape ca deșert, cu valoare cosmică, este coordonata primară a Peninsulei Iberice.

În ceea ce privește locuitorii acestor teritorii, beduinul sau berberul este un pre-egiptean care are foarte multe trăsături comune cu spaniolul adevărat, o oarecare asprime și gravitate, fiind un voluntar elementar, în cazuri extreme, devenind chiar fanatic. Hermann Keyserling afirma că de mai sus fără a face vreo deosebire referitoare la proveniența de sânge⁸, fapt

⁶ *Ibidem*, p. 38.

⁷ Sintagmă în engleză citată de Keyserling.

⁸ Se referează în special la Catalonia, Galicia și Țara Bascilor, în H. Keyserling, *op. cit.*, p. 71.

cu care nu putem fi de acord, dat fiind faptul că provinciile autonome ale Spaniei afișează un „protagonism” distinct și foarte bine conturat, interferențele fiind extrem de diverse și diferite, de la cele celte, occitano-provensale (Catalonia) până la depășirea limitei indoeuropene, în cazul poporului basc.

Din această pendulară și luptă a omului cu cosmicul, – *donquijotismul* dus la apogeu fără vreo urmă de comic, ci mai degrabă o confluență între pasionalul Eros și voluptosul Thanatos –, s-a născut o cultură a bărbăției și unicății personale. Însă, ca la orice mediteranean, recunoașterea acestor calități se reflectă prin ceilalți, prin demnitatea și onoarea arătate în public.

Alături de *Don Quijote*, un distins reprezentant al Generației spaniole de la '98, Ramiro de Maetzu, susține miturile lui *Don Juan* și *Celestina*, sub forma unui triptic esențial ce caracterizează spiritul spaniol. Câteodată agitat, contradictoriu, eroic, alteori toropit, înfrânt și întors spre sine, acesta s-a cristalizat tocmai din consumarea unor pasiuni individuale raportate ulterior la rang de stil și cultură. Observația îi aparține eseistului Ion Vartic, care, analizând mai multe dintre afirmațiile mesianice făcute de Emil Cioran în *Schimbarea la față a României*⁹, surprinde câteva aspecte inedite ale spiritului spaniol și unele legături intrinseci cu întreaga lume latină, fapte ce trebuie apreciate la justa lor valoare: „Sunt în definirea cioraniană a hispanității unele afirmații foarte discutabile, altele infirmate de realitatea istorică. În primul rând, tocmai aceste „pasiuni individuale” atât de accentuate și insolite au conturat o idee și un stil spaniole de cultură. Apoi, în ciuda unor momente de goluri istorice și de izolare, Spania își demonstrează astăzi „echilibrul unei misiuni durabile de cultură” – pe termen lung, conchistadorii au fost, totuși, și mesageri ai spiritului – impunându-se ca acel centru ce consacră, prin Premiul Cervantes, în egală măsură, și pe scriitorii propriu-zisi, și pe cei latinoamericani.”

Este evident că spiritul spaniol moștenește, ca în cazul Angliei, o tradiție monarhică, imperialistă, însă de un calibru diferit, dominat de

⁹ V. Ion Vartic, *Cioran, naiv și sentimental*, Cluj, Ed. „Biblioteca Apostrof”, 2000, pp. 154-158.

currente contrare. Însuși Escorialul, reședința regilor catolici, impresionează mai mult prin cripta enormă și somptuoasă, decât prin biblioteca sau pinacoteca regală, lucru ce demonstrează un veritabil cult al morții, într-un sens cvasi-fantastic. De fapt, locuitorul pustiului, unic și solitar, e avid de viață, de carne și sânge, dând naștere unor embleme precum *El Cid*, *Conquistadorii*, *Toreadorul* sau *Inchiziția*. Cea din urmă a reprezentat și materializarea dreptății autoritare fanatice, coerția dogmatico-religioasă a tragicului existenței¹⁰.

Cu toate acestea, dincolo de această dimensiune, Spania este omenoasă și nu militaristă, chiar dictatura lui Franco s-a încheiat miraculos prin numirea ca moștenitor a regelui Juan Carlos I din Dinastia Bourbonilor, ceea ce a însemnat o recunoaștere aproape post-mortem, însă implicită, a revenirii monarhiei și instaurării democratiei.

De asemenea, trebuie semnalată și pregnanța culturii maure în spiritul spaniol, dat fiind că o dominație de aproape o mie de ani și-a lăsat amprentele adânci în însăși rădăcina filosofiei iberice.

Revenind la Islam și la perceptia deșertului și a spațiului infinit unde se amplifică năzuința frenetică către nemurire, iar paradișul constituie oaza fertilă și măntuitoare, se poate afirma că revolta împotriva morții este totală, prezentă în fântânile Alhambrei din Granada, în Moscheele de pretutindeni, în cultul sublim al religiozității și științelor.

De fapt, multe dintre monumentele Spaniei se regăsesc în respectul tradiției și vechiului, a credinței ce iradiaza sufletește în extrem de multe personaje hispanice, al căror simbol va rămâne totuși Don Quijote; în ultimă instanță el rămâne un mit al Omului, în general. Vorbim, de fapt, despre o *Spanie eternă*, luând în considerare tripla sa semnificație ca *popor, pentru sine, pentru ceilalți și în fața lui Dumnezeu*.

S-a scris de timpuriu în Biblie că activitatea creatoare se naște din haos, din forme nediferențiate, iar acest lucru se poate extrapola la evoluția unei

¹⁰ Unii critici de artă, aşa cum vom reliefa la studiile lui Alois Rieg, au observat că, în majoritatea picturilor spaniole, Isus Hristos este înfățișat agonizând.

țări. Prin urmare, doar acelea dintre ele care au fost lipsite de anumite perioade și epoci de evoluție, care s-au izolat și închistat voluntar sau forțate de împrejurări, mai pot produce elemente noi în contemporaneitate. În acest sens, s-a citat adesea cazul Rusiei, țără care n-a avut Ev Mediu sau Renaștere, de aceea nu a rămas încrmenită în fața necesităților culturale ale europeanului, rămânând un fluid, sau „un elan direct al animalului spre Dumnezeu, sărind deasupra omului”¹¹. Se desprinde de aici ideea reluată de Friedrich Nietzsche în *Aşa grăit-a Zarathustra* și anume că la un moment dat, spiritualitatea unei zone depășește limitele caracterului omenesc ajungând la acel de *Übermensch* – Supraomul – sinonim cu întoarcerea spre primordialitate.

Spania este asemănătoare Rusiei ca evoluție, strict din acest punct de vedere, necunoscând spiritul Reformei și neparticipând la primul război mondial, ceea ce a dat o notă de discontinuitate și prospetime, în care prevela ținuta, săngele, tragicul, corpul și pământul. Astfel, tărâmul iberic reintră la finele secolului al XX-lea în sinteza Europei, ca reprezentantă a nuanțelor primordiale, a *eticului* mai mult decât a *logos-ului*, argumente de neclintit în favoarea pasiunii, detașării și libertății exprimate. De asemenea, reținem că Spania este împlenia donquijotescului avânt către cer cu patosul atașamentului de pământ, ceea ce înseamnă că întreaga cultură spaniolă este construită pe *omenesc*.

Însă spaniolul ca om, chiar dacă este mândru și demn, își cunoaște datoria, fără vreo urmă de slugănicie și snobism. Suntem în fața unui exemplu de contralicheiere a lumii, unde totul pulsează și curge magmatic într-un etos desăvârșit. Ortega y Gasset spunea despre Spania că va putea intra în modernitate numai sub forma veșniciei, a păstrării diferențierii formelor eterne.

¹¹ Hermann Keyserling, *op. cit.*, p. 79.

2.1.3. *Spiritul balcanic*

Mergând înspre Orient, se traversează spațiul balcanic, fenomen tradus printr-un fel de „semiorientalizare” la nivel cultural.¹² De fapt, zona balcanică a fost caracterizată drept *butoiul cu pulbere al Europei*, datorită dorințelor de oprimare și extirpare reciprocă a instinctelor cotropitoare din majoritatea țărilor care o compun. Cauza a fost pusă în special pe seama modului turcesc special de guvernare, ce a îngăduit fiecărei spiritualități să existe ca *status quo*, însă cu siguranță, acest fapt este dublat de simfonia spiritelor naționale atât de diferite¹³.

De asemenea, popoarele ce alcătuiesc amalgamul balcanic sunt etichetate la început de secol de autor în funcție de coordonata unitară cea mai pregnantă din exterior, nu lipsită de subiectivism: sârbii sunt încă la faza trăirii evului eroic; croații sunt austriecii slavi; albanezii sunt exponentii nemuritorilor briganzi nobili; bulgarii sunt țărani harnici și destoinici; grecii rămân intelectuali; turci se vor crede superiori ca orice popor cuceritor și nomad, iar românii persistă în lirismul lor ancestral, dincolo de oaza de latinitate destul de aspru contestată de Keyserling¹⁴. Această ultimă trăsătură de caracter, lăsând deoparte influența franceză din acea perioadă, se bazează pe absorbția multor valențe ale spiritului slav, neogrecesc, România demonstrând prin manifestările culturale și cultul bisericesc o evidentă orientare bizantină. Explicația se susține în unele

¹² Cu toate acestea, lucrarea de față se va opri aici și nu va aprofunda spiritul cultural al Orientului din Ceylon, India, China sau Japonia. Menționăm doar că lumea orientală descoperită în urma străbaterii drumului spre Est este definită tot de H. Keyserling în *Jurnalul de călătorie al unui filosof*, de data aceasta, descriind India: „Superioritatea absolută a Indiei față de Occident rezidă în ideea fundamentală potrivit căreia cultura, în sens propriu, se obține nu pe calea amplificării sau a dispersării, ci numai pe cea a adâncirii, în timp ce profunzimea depinde de gradul de concentrare. Un om concentrat nu este niciodată superficial; în direcția în care el s-a condensat (ceea ce, desigur nu e necesar în toate sensurile și nici în cel esențial), el e în mod necesar profund.”, p. 274

¹³ *Ibidem*, p. 275.

¹⁴ *Ibidem*, p. 277: „Faptul că acest popor și această țară aparține orbitei culturale latine este pură fantasmagorie. Singură, limba romană nu poate face desigur acest lucru. Spiritul este cel mai important și el nu e în nicio privință latin. Printre oamenii cultivăți el este greco-latinesc”.

opinii pe originea traco-scitică și a faptului că zeul Dionysos ar fi un concept mitologic ce provine din Tracia.

Cu toate acestea, în pofida dezbinărilor inerente, încă de la început de secol s-a trezit conștiința europeană, plăsmuită din trăirile interioare ale fiecarui nucleu al umanității, conturat separat și respectiv, din conștiința alterității dintre Orient și Occident. Astfel, conchidem că prototipul Europei îl constituie Peninsula Balcanică, locul unde nu poate fi vorba de vreo uniformizare. Bazele continentului modern Europa, văzut ca ansamblu, se consolidează pe principiul solidarității și nu al luptei pentru existență, punctul forte reprezentându-l *etosul* și *logos-ul*, adică spiritualitatea sa, aşa cum au făcut-o acestea la originile creștinismului, în epoca Greciei antice, în timpul Renașterii sau Reformei etc.

Mai apoi, Keyserling aduce în lumină amalgamul spiritual actual ce deține o moștenire ereditară indiscretabilă, și anume egiptenii, evreii, grecii, romani, indienii și chinezii. Aceste popoare ancestrale coexistă sau se lasă depășite de cele tinere (cele din Balcani), deoarece persistă credința că numai în acest fel vor rezulta culturi puternice, întinerite fizic dar și spiritual¹⁵, care încrucișează o realitate nouă, plurivalentă.

Secoul XX este din multe privințe epoca multiculturală, locul unde fiecare cultură este atât legată de pământul din care provine – experimentând o depășire a ideilor promovate de Spengler prin ideea de *suflet cultural* și Frobenius prin *paideuma* – cât și aparținătoare unui standard comun, prin forța lucrurilor, a diferenței față de Orient sau față de America.

Personal, ne raliem opiniei lui Lucian Blaga, potrivit căreia *matricea spațială* nu este suficientă pentru a defini sensibilitatea sufletească, spirituală a istoriei unui popor, timpul fiind și el o componentă esențială, pe lângă alte considerente ce le vom menționa la sfârșitul prezentului capitol.

Referitor la spiritul românesc, constatăm o pendularitate între vocația occidentală și cea constitutiv romanic-orientală; ne gândim aici la un echilibru

¹⁵ Opinie împărtășită și de Nietzsche și Leibniz care definesc drept *cultură vie* spiritul latin amestecat cu cel slav. Ar fi interesant de analizat din această perspectivă unde s-ar situa cultura română. (n. a.).

instabil, dar armonios ca mod de articulare, ca o tensiune perpetuă între caracterul *recuperator* și tendința de *globalizare*. Poate în acest fapt rezidă explicația profetică pe care o dădea Constantin Noica, crezând cu tărie că posibilitatea de regenerare a spiritului european se va ivi tocmai din acest spațiu.

În schimb, Emil Cioran este mai sceptic în ceea ce privește posibilitățile de anulare a *somnului istoric* al României, pledând pentru o *creație lăuntrică* a spiritului, a patriei, chiar dacă dintr-o dureroasă perspectivă adamitică: „Cultura românească este o cultură adamitică, fiindcă tot ce se naște din ea nu are precedent. [Și în sens peiorativ.]... [...] Salvarea României sunt virtualitățile și posibilitățile ei ascunse. Ceea ce am fost nu este decât un sprijin iluzoriu. [...] Întâiul nostru pas istoric trebuie să coincidă cu o afirmație de maturitate a spiritului”¹⁶.

Dacă cultura română se află la răscruccea imperiilor vii sau apuse, iar cele trei faze ale sale: ontică (Miorița), istorică și estetică (Meșterul Manole), aşa cum sunt definite de Mircea Muthu în cartea sa despre balcanologie intitulată *Dinspre Sud-Est*¹⁷, se regăsesc în istoria multor nații balcanice, atunci rezultă că atât istoricul cât și imaginarul sunt comune acestor popoare, iar dialogul între *natură* și *cultură* nu este deloc întâmplător.

Până unde va evolua această alternanță și în ce măsură oglindirea ei în literatură este relevantă, se va putea aprecia numai după introspecția spiritualității aflate dincolo de Atlantic, ca pol diametral opus culturii europene.

2.1.4. *Spiritul american*

Până la un anumit moment dat, America a avut despre sine imaginea tipică a unui popor nou, de limbă engleză, de imigrație preponderent europeană, sau Lumea Nouă, sinonimă cu materializarea proiecției de dincolo de ocean a Europei. Imigrațiile masive, dar mai ales cele din secolul al XX-lea, inclusiv fluxul migrator provenind din țările cu regim comunist au creat

¹⁶ E. Cioran, *Schimbarea la față a României* (1936), ediție revăzută de autor, București, Humanitas, 1990 (2001, ed. A VI-a), pp. 32-36.

¹⁷ Mircea Muthu, *Dinspre Sud-est*, București, Ed. Libra, 1999, pp. 17-37.

un amalgam demografic foarte divers în Statele Unite. S-au format astfel zone majoritare de hispano-americani, estici, asiatici, în special chinezi, japonezi, coreeni, sau de emigranți din Africa neagră. În acest fel s-a creat o societate în care co-există într-o proporție mare componente non-europene, încât însăși ideea că „America este o proiecție a Europei”, adică a omului alb, și-a pierdut valabilitatea. Drept consecință, societatea americană, cu dinamica ei extraordinară și cu flexibilitatea-i internă colosală, a avansat către teorii și filozofii sociale multietnice, multiculturale, diferite spiritual, cu rădăcini cel puțin triple: europene, indiene și africane.

Mentalitatea postmodernă se deplasează implicit către acest mod de a evalua: nu în ierarhii, în sensul de apreciere valorică a unui autor față de altul, ci în direcția diferențelor; nu ierarhizarea pe verticală, ci acceptarea tuturor diversităților posibile pe un fel de orizontală simbolică.

În secolul XX se poate susține cu certitudine că America s-a rupt definitiv de Europa, creându-și propriul spirit și propria religie, fiind socială și practică¹⁸. Ea deține o enormă forță materială, apreciată și etichetată drept progres. Unii au numit-o *primitivizare*, dar fenomenul este previzibil, deoarece aşa cum anticipa Keyserling, „noaptea spirituală va cădea peste toată planeta noastră și va începe cu America”¹⁹. Dacă în America de Nord, cel puțin, suntem treptat martorii aceluia primitivism material și pragmatic, atunci concluzia ce se desprinde este că Europei încă îi mai poate reveni o misiune spirituală și, eventual, în mai mică măsură, continentului sud-american sau asiatic.

2.1.5. *Spiritul hispanic*

De la bun început, denumirea pare a cuprinde o etimologie polisemantică, deoarece reunește mai multe realități, cunoscute sub următoarele nume:

a) *America hispanică* – este termenul cel mai utilizat care include toate țările americane unde se vorbește spaniola; este vorba despre o comunitate socio-lingvistică, spaniola fiind recunoscută ca limbă oficială și națională,

¹⁸ A fost asemănătă în acest sens cu o altă cultură, cea a incășilor.

¹⁹ Hermann von Keyserling, *op. cit.*, p. 331.

cu excepția celor două țări cu limbi minoritare: Paraguay (guaraní) și Puerto Rico (engleză).

b) *America iberică sau Ibero-america* – reprezintă o traducere forțată din limba spaniolă ce denotă continentul unde se vorbesc limbile iberoromanice; lăsând la o parte spaniola, se utilizează uneori termenul de America iberică când se dorește includerea Braziliei, țară unde limba națională este portugheza.

c) *America Latină* este un cuvânt introdus cu precădere de francezi, fiind destul de ambiguu, deoarece presupune semantic națiunile din America, vorbitoare de o limbă neolatină. Dacă se va face o revizuire a hărții lingvistice, ar trebui incluse și Canada francofonă, Guyana franceză, Haiti și insulele din Antile. Într-un fel, termenul rămâne pitoresc, dar nu integrează teritoriile aflate la sud de SUA, unde limbile vorbite nu provin din latină: limbi indigene, olandeza sau engleză.

d) *America de Sud* – nici acesta nu este consecvent pentru că se suprapune, fără a ține seama de conotațiile geografice, peste America iberică, deși este folosit de multe ori pentru a desemna numai rădăcinile hispanice.

Prin urmare, din rațiuni etice și continuitate terminologică, vom prefera să utilizăm în continuare America iberică sau America hispanică, pentru a încadra culturile și literaturile unui spirit ce constituie obiectul prezentului studiu comparativ.

De fapt, acest spirit este divizat între două mari tendințe, separate în mod geografic între Conul Sud și celelalte puncte cardinale. Ne referim la Argentina, Uruguay și Chile, echilibre cvasi-europene într-un ansamblu de țări unde dominanta indigenă a persistat peste secole. Primele alcătuiesc un punct de vedere relativ unitar, fiind reprezentări ale aspirațiilor europene proiectate la un capăt de lume. Cultura lor comună și totuși diferită, ca mod de percepție și individualizare, trimit neconitenit la referințe de pe bătrânul continent, cum ar fi nostalgie și orizonturi de așteptare curmate de distanțe, însă străbătute extrem de impede de întreaga spiritualitate europeană de la început de secol XX.

Pe de altă parte, celealte țări andine și cele mai apropiate de tropice se orientează, cultural vorbind, mai mult spre partea ancestrală, mitică, originară a continentului și reprezintă contraponerea disociativă a unei lumi americane mistice și exotice.

De la bun început ne aflăm în fața unei duble dificultăți: continentul american este oricum fragmentat, iar cel de Sud unitar în sensibilitate, dar diferit în orientări și aspirații. Un spațiu enorm pe care vom încerca să îl analizăm cu precădere prin intermediul unor literaturi și opere strâns legate de pământul de care aparțin: spațiul argentinian, spațiul uruguayan, spațiul guatemalez, spațiul columbian și spațiul peruan.

Totuși, se impune o observație pertinentă referitoare la scriitorii care provin din țări diferite ale continentului. Concret, primele descrieri topografice sunt legate de numele cu rezonanță ale britanicilor D. H. Lawrence²⁰ în Mexic sau W. H. Hudson²¹ în Argentina și Venezuela, la fel ca cel al americanului H. Melville în Insulele Galapagos²², ceea ce duce la concluzia că până și naționalitățile asociate anumitor spații sunt pur simbolice. Totuși, această precizare este relevantă pentru perioada de după cucerire și colonizare, însă ea devine nesemnificativă după a doua generație de emigranți, când atât *frontierele naturale*, cât și scriitorii sunt afectați de așa-numitele *influențe reciproce*.

În aceeași ordine de idei, dictaturile americane, descrise în romanul *Tirano Banderas* de Ramón del Valle-Inclán sau *Nostromo* de Joseph Conrad, reprezintă un antecedent de seamă pentru viitoarea ficțiune despre „repu-

²⁰ *The Plumed Serpent* (1926) – *Şarpele cu pene* – este o evocare vie a Mexicului și a vechii civilizații aztece.

²¹ În 1885, W. H. Hudson a publicat *The Purple Land* (*Pământul purpuriu*), un roman despre aşa numita Fâșia Orientală – astăzi Uruguay – sau descrierea unei Arcadii sud-americane care a scăpat printr-o întorsătură a istoriei de colonizarea britanică. (subtitlul romanului fiind: *The Purple Land that England Lost*. Sursa: *Literary Encyclopedia*, consultată la 15.04.2006: <http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=2243>).

²² *The Encantadas*, sau *The Enchanted Islands* (1854) sunt zece nuvele despre specificul, legendele și realitățile Insulelor Galapagos, au fost publicate ulterior în volumul *The Piazza Tales* (1856). Consultată la 20.03.2006: <http://www.19.5deg.com/ebook/the-encantadas-or-the-enchanted-islands/1735>.

blicile bananiere”,²³ evocate în operele lui Miguel Angel Asturias, *El Señor Presidente*, sau *Yo, el Supremo*, de Augusto Roa Bastos.

O perspectivă deschisă asupra identității culturale rezidă în toate aceste texte, inclusiv în viziunile metafizice sau poetice ce se regăsesc în eseuri și poezii, după cum texte precum *Ecuador* de Henri Michaux sau romanul autobiografic *L'homme de la pampa* de Jules Supervielle, aparțin nu unui mimetism cultural, ci unor influențe benefice, care interacționează obiectiv într-un proces cultural complex. Pentru toate aceste dezbateri, avem nevoie de un aparat critico-filosofic corespunzător, asupra căruia vom zăbovi în continuare.

2.2. Filosofia culturii

2.2.1. Tudor Vianu. Conceptii culturale

Tudor Vianu, în introducerea din *Filosofia Culturii și Teoria Valorilor*²⁴, la studiile sale despre *responsabilitatea metafizică* a culturii, punea accentul pe **transcendental**, lucru pe care îl vom observa și în filosofia blagiană. Din acest punct de vedere se structurează două mari direcții: *repräsentarea metafizică* a creațiilor de excepție și respectiv, definirea *matricei spirituale*, a marilor (co)relații categoriale.

Vianu pornește de la *Critica rațiunii pure* (1781) și (*Critica rațiunii practice* (1788) ale lui Immanuel Kant, studiind experiențele științifice, morale, artistice ale unui popor și posibilitatea ca ele să devină filosofic semnificative, numai în urma unor evenimente fundamentale²⁵.

²³ Nume asociat dictaturilor sud-americane, pentru că sugerează efemerul și perisabilitatea sistemelor politice respective. (n. n.)

²⁴ Tudor Vianu, *Filosofia culturii și teoria valorilor*, București, Ed. Nemira, 1998, ediție îngrijită de Vlad Alexandrescu, Colecția „Cărți Fundamentale ale Culturii Române”, volum ce cuprinde de fapt: *Introducere în teoria valorilor*, București, Ed. Cugetarea, 1942 (Opere, vol. 8, 1979); *Filosofia culturii*, publ. 1945 (curs univ. 1929-1935), ed. a 2-a 1946; și respectiv *Introducere în știința culturii*, 1931.

²⁵ Spre exemplu, referindu-se la cultura română, Vianu subliniază un perspectivism multiplu, dar conturează totuși două mari orientări:

Tema centrală a filosofiei culturii lui Vianu este aceea a conflictului valorilor, el ar reprezenta obsesia culturii moderne. Autorul recunoaște, asemenea lui Kant, autonomia domeniilor creațiilor valorice, însă pentru ca acestea să nu-și piardă *organicitatea*, încearcă găsirea unei soluții care să depășească „vremea noastră lipsită de fundamentul unei inspirații mai adânci, de un subconștient metafizic creator, din care felurile manifestări de cultură să se ridice cu vigoarea pe care o asigură tuturor creațiunilor un substrat fecund”²⁶. Altfel spus, se invocă un *mit creator* la care mai apoi să fie raportată cultura română.

Aceeași problemă se ridică la culturile pe care le supunem comparației, datorită faptului că ele au cunoscut transformări, hibridări, aplicându-li-se teoriile reducționiste, de subordonare ontologică la un singur domeniu. Or, metoda propusă de Vianu este cea *intensivă, de trăire cu toată intensitatea a unei anumite specializări culturale, pentru a ajunge la structura sufletească unitară, sursă a genezei și a comunicării valorilor*.

În consecință, în concepția lui Vianu trebuie studiate creațiile particulare reale și nu cele ideale, promovate de fenomenologi. De aici a rezultat imperios necesară schimbarea concepției asupra *operei de artă*, care prezintă două fațete: una de configurație, formală, imanentă și alta, expresivă, de corelație, simbolică; ultima fiind un element nou, foarte important în alcătuirea țesutului mitic și spiritual la nivel cultural.

De asemenea, din perspectiva lui Tudor Vianu, **miturile** „sunt valori cuprinse de reprezentare; imagini coadaptate la structura valorii”²⁷; credem că aici rezidă influența din secolul al XVII-lea și scrierile lui Giambattista Vico, pentru care mitul este o *concepție abstractă* relativă la structura universului sau la originea lucrurilor, cuprinsă într-un act de reprezentare. Toate acestea se întemeiază evident pe observația conștiinței.

I. Linia lui Maiorescu, referindu-se la aspirația spre claritate, spiritul metodic, elanul constructiv, influența criticismului kantian, în care primează metoda asupra obiectului de studiu.

II. Linia și influența lui Nae Ionescu (originea constituind-o Vasile Pârvan), direcție ce se bazează mai mult pe filosofia vieții și o eseistică aproape literară.

²⁶ Tudor Vianu, *Filosofia culturii*, ediția a 2-a, p. 248.

²⁷ Tudor Vianu, *Introducere în Teoria Valorilor*, p. 65.

Totuși, în secolul XX, dat fiind *caracterul activ* de a mobiliza și orienta dorința creatoare înspre un scop pragmatic (opera de artă, literară, în cazul nostru), inclusiv mitul devine o valoare cuprinsă de reprezentare, care încearcă să lămurească respectiva apreciere. Astfel de exemple avem la îndemână în mitologia greco-romană, citate de Însuși Tudor Vianu, printre care amintim: mitul prieteniei (Castor și Pollux), mitul iubirii și fidelității (Orfeu și Euridice), mitul economic (Argonauții), mitul cunoașterii (Oedip), mitul civilizației (Prometeu) etc. Astfel, se impune întrebarea, ce se întâmplă cu viziunile și percepțiile moderne, unde își au ele locul?

O posibilă grupare ar fi în funcție de *domeniile naturii*, referindu-ne aici la elementele geografiei fizice, dar care nu acoperă o totalitate a spațiilor. Lumea olimpiană sau borgesiană nu sunt palpabile, deci ficțiunea implică faptul că ar fi mai potrivită o grupare axiologică.

Teoria formală a culturii. Filosofia culturii este pentru Tudor Vianu o ramură relativ nouă a filosofiei, diferită de științele naturii, științele spiritului (ce studiază fenomenele resimțite în legătură cu anumite valori, obiectul unei dorințe fizice sau morale²⁸), de filosofia istoriei sau sociologie. Pentru definirea noii științe, trebuie stabilit conținutul noțiunii de cultură ca având cheie de boltă ideea de *voință culturală*, ce subsumează un *element volitiv, de încordare și energie morală* și tensiune lăuntrică și respectiv, un *element intelectual și romantic*, în virtutea căruia persistă credința că temele culturale ale omenirii nu s-au epuizat, fapt ce evită automatismul. La rândul ei, această voință culturală se întrupează dintr-un bun cultural, a cărui reprezentare poate fi subiectivă sau obiectivă.

Prin urmare, **sfera culturii** cuprinde, în opinia lui Vianu, sfera valorilor – parțiale sau totale – și sfera – individuală sau socială – a indivizilor concreți. Ni se pare că această definiție este incompletă, deoarece nu include totuși ideea de cultură ca educare profundă a omului și distinctă față de civilizație.

²⁸ Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 150: Actul prin care *cugetăm* un obiect ca fiind capabil să ne satisfacă o dorință este un **act de valoare** sau **cultural subiectiv**; actul prin care creăm bunuri – introducem obiectul în sfera valorilor – este un **act cultural obiectiv**.

Indiferent care ar fi valorile, ele au un caracter irațional, iar în modernitate, din cauza diferențierii extreme a acestora, omul este privat de sentimentul de totalitate, sinonim cu o stare deprimantă a lipsei de obiective în viață. Într-adevăr, toate epocile din istorie au avut o unitate de stil în ceea ce privește valorile, pe care înclinăm să o atribuim operelor de artă reprezentative – cum ar fi, de exemplu, valoarea teoretică în Antichitate, religioasă în Evul Mediu etc.

În prezent însă, conflictele s-au adâncit din lipsa unei totalități a valorilor, nemaexistând *înjghebările armonice*²⁹ între știință și morală, între artă sau politică și morală, între economie și cultură. În analiza unor opere de artă, frumosul este caracterizat drept oprirea clipei, fără vreun scop anume, fiind *degustarea în intensitate a rodului bogat pe care momentul nici nu poate aduce; valoarea morală (binele, adevărul) sunt afirmate întotdeauna în legătură cu un scop*³⁰.

Prin urmare, deși teoria formală a culturii este unitară în analiza valorilor, primând artisticul în fața dogmei, nu s-a ajuns expresie de netăgăduit a culturii, aceasta fiind discutabilă în funcție de epocă, curent, indivizi, aparat conceptual.

Teoria materială a culturii. Teoria materială analizează condițiile, mijloacele și idealurile culturii, percepute ca o creație de valori. „Condițiile naturale, mediul cosmic influențează cultura” s-a spus pentru prima dată în secolul al XVIII-lea, sub influența cartesianismului și a *spiritului revărsat al științelor naturale în universalitatea preocupărilor omenești*. Prima afirmație de acest gen o face cartesianul Fontenelle, care semnalează deosebirile solului în care cultura omenească se dezvoltă asemănător plantelor și florilor:

„Poate că pământul francez nu este propriu raționamentelor pe care le făceau egiptenii, după cum nu este propriu pentru a face să crească palmieri. Si fără a merge atât de departe, poate că faptul că portocalii nu trăiesc aici tot atât de ușor ca în Italia, marchează, în acest ținut, o anumită forță de spirit, pe care nu o avem la fel în Franța. Este totdeauna sigur că

²⁹ Termenul îi aparține lui Nietzsche.

³⁰ Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 200.

luând în considerare înlănțuirea și dependența reciprocă ce există între toate părțile lumii materiale, diferențele de climat, care se fac simțite în plante, trebuie să se întindă până în creierii omului sau să-și producă acolo efectele lor”³¹.

Din cele de mai sus reiese dependența culturii de mediul cosmic, deocamdată conceptualizat doar ca ambianță climaterică. În 1719, Abatele Dubos în *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, demonstrează faptul că predispoziția artistică este diferită la diverse popoare în funcție de climă, dar chiar și la fiecare individ în parte.

De fapt, ideea clară de influență a climatului asupra culturii, ca expresie principală a mediului cosmic, o enunță Montesquieu în *L'esprit des lois*. Sensul este chiar largit, deoarece înrâurirea este asociată producerii fenomenelor culturale, în special culturii politice și instituționale. Drept exemple sunt sugerate două tipuri de caractere distincte: cel energetic, al omului din nord, și respectiv, cel mai sensibil, al meridionalului. Pentru Montesquieu, mediul cosmic înseamnă *climat, temperatură și configurație geografică*³², la care adaugă și natura solului³³.

Mai târziu, în secolul al XIX-lea, cercetătorii englezi aplică studiile de științele naturii în istorie, unul dintre ei fiind Buckle cu *Istoria civilizației în Engliterra* (1857). Ideea primordială este că civilizația este dependentă de bogăție – naturală la care se adună factorul uman: seriozitate, energie –. Buckle definește în funcție de mediul cosmic, alimentația, costurile sau preocupările, toate rezultante ale comportamentului uman. Noțiunea de cultură înseamnă pentru britanic democrație, libertate, multiplicitatea tendințelor ce întrunesc o structură psihică unitară.

Entuziasmul pentru mediu este cu greu temperat de Hippolyte Taine în *Filosofia artei*; pentru autor, fiecare știință este independentă, iar interesul de a explica faptele istorice și spirituale prin legile naturii fizice se mai

³¹ Tudor Vianu, *Ibidem*, p. 222.

³² În Asia, spune el, câmpiiile întinse au dus la întronarea despotismului, în timp ce țările mai muntoase au preluat duhul libertății., *apud* T. Vianu, *op. cit.*, p. 224.

³³ În concepția sa, cu cât pământul este mai fertil, cu atât oamenii sunt mai indolenți.

atenuează. Astfel, el susține că valoarea naturii încunjurătoare nu trebuie apreciată cu exagerare, deoarece mediul cosmic, pentru a fi o condiție a culturii, trebuie valorificat de om, opinie la care ne raliem. Dacă acest lucru nu ar fi aşa, ar însemna ca toate produsele umane ce provin din părți diferite, cultural, economic, social, să fie diferite și să nu aibă puncte în comun, ceea ce e imposibil.

În concluzie, mediul este important în modernitate, dar el nu trebuie să presupună vreo atârnare a omului în vreun fel, păstrând mereu autonomia axiologică a culturii.

De altfel, teoria influenței mediului asupra culturii a produs alte două teorii consecutive: materialismul istoric și teoria raselor, teorii în care mediului cosmic i se atribuie chiar puterea de a modifica tipul antropologic al omului și complexele morale ale acestuia. De fapt, până la scările lui Hippolyte Taine, reunite sub titlul *Philosophie de l'art*, nu apăruseră distincții de rasă, iar după răspândirea scărilor lui Schopenhauer³⁴, interpretarea se detașează de lumea latină sau reaționarismul german, și anume se consideră că fiecare rasă în parte prezintă manifestări diferite, dar *gouvernante* sau determinate la origini de o rasă profundă.

Teoria spirituală a culturii. Se trece apoi la o analiză a condițiilor spirituale ce favorizează și determină o cultură, de la tradiție la pregnanța grupului social, insistându-se pe ideea de progres ca o condiție esențială pentru cultură și de asemenea, pe menținerea unor instituții care să ducă mai departe concepțiile statonice istoricește. Aceste detalii nu se înscriu în prezentă analiză, fapt pentru care doar le vom enumera, nuanțând doar idealul cultural.

Astfel, mijloacele culturii reprezintă tehnica, mașinismul, familia, școala, cultura populară care contribuie la înfăptuirea actului spiritual.

În schimb, *idealul cultural* este aparatul teoretic al diferitelor epoci care au dus la atingerea scopurilor culturale, implicit realizarea valorilor într-o

³⁴ V. Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819) și respectiv, *Parerga și Paralipomena* (1851).

anumită perioadă a omenirii. În funcție de acești termeni se definesc definițiiile: *raționaliste, istorice și umaniste ale culturii*, cu principalele avantaje și dezavantaje ale acestor curente.

Concepția raționalistă. În virtutea acestei teorii, termenul de **cultură**, într-un sens foarte restrâns³⁵ înseamnă cultura pământului sau agricultura (agentul natural fiind pământul și sămânța) care se supune unei activități favorabile (lucrul pământului) și are o finalitate unică. Drept consecință survine *egalitarismul*, tradus adesea prin liberalism-pacifism, al căruia promotor este considerat Jean-Jacques Rousseau.

Dintr-o perspectivă modernă, considerăm că respectiva comparație cu cultura pământului e nereușită, deoarece deși există pământuri nelucrate, nu se poate afirma că o societate este lipsită în totalitate de cultură, ceea ce demonstrează că scopurile omenești nu sunt imanente naturii umane. O altă observație ar fi că nu există scop unic al culturii, așa cum stipulează teoria, ci finalitățile sunt variate și nenumărate.

Concepția istorică. Dat fiind faptul că teoria raționalistă prezintă dificultățiile reliefate mai sus, apare necesitatea istorică de a se desprinde de Antichitate și a desemna *națiunea* ca simbol al idealului politic și purtător de valori. De la Nietzsche se preia ca valoare centrală: sentimentul de viață al oamenilor care au creat o anumită cultură și clasifică producțiile umane în funcție de etapa istorică traversată.

De exemplu, la greci, acesta este reprezentat de perfecțiunea limitată și statică, așa cum se manifestă ea în religie, artă, viață politică, sport; în timp ce, cultura europeană modernă, atât de rebelă față de celealte, este numită de Spengler *faustică* și denotă aspirația către nemărginit, mobilitate perpetuă.

Hegel, unul dintre adepții acestei concepții, este de părere că istorismul întrunește o pluralitate de culturi, dezvoltate organic printr-un principiu propriu, spre deosebire de raționalism care este adeptul progresului continuu. În același timp, în istorism se dezvoltă *conștiința deprimantă a epigonului*, a relativizării totale.

³⁵ Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 296.

Din nou ne aflăm în fața unor concepții ce pot induce în eroare: culturile închise sunt valabile pentru grupurile restrânse, însă nu este luată în vedere unitatea și omogenitatea culturilor. Tot printre criticele aduse s-a inclus afirmația „Nu toți oamenii care constituie un popor se găsesc în același moment al istoriei”, perfect valabilă, mai ales în modernitate, când perspectiva analitică este cea a diferențelor în diversitate sau a *înfățișării simfonice*.

Friedrich Nietzsche realizează o analiză a oportunității în *Originea tragediei* (1870) și *Despre foloașele și dezavantajele studiilor istorice* (1873), unde conceptul cultural devine istoric însă depășește istorismul. Filosoful este primul care vorbește despre *stilul cultural*, observând o eterogenitate de stiluri și culturi moderne lipsite de *subconștient metafizic creator*³⁶, aducând o critică fățișă modernității. În schimb, el propune o întoarcere către miturile naționale – primul creator în acest sens fiind Wagner –, o *uitare anistorică*, eliminând istorismul, pentru ca respectivele creații să se fundamenteze pe artă și religie. Dezavantajele acestei teorii sunt: adâncirea în propria subiectivitate, iar printre avantajele demne de semnalat rămân relativitatea sa și elanul creator.

Concepția activistă. O ultimă tendință asupra căreia se oprește T. Vianu, pornind de la problema culturii românești, este conceptualizarea aşa-numitului *activism cultural*, tradus prin spontaneitate și lipsa vreunei limitări raportate la realizările culturale.

În acest caz, natura este eventual un *factor de fricțiune, ce îngrădește cel mult libera realizare a valorilor*, de aici rezultând libera manifestare și cristalizarea a valorilor. În mod evident, natura nu produce cultura, ci cultura influențează natura. Însă orice cultură are o valoare omenească. Activismului i se impută lipsa unor idealuri și credința doar în valori practice.

O altă concepție, foarte permeabilă epocii moderne³⁷ și nu numai, este cea mitică, care, generoasă și fecundă, se recreează prin operele literare ale

³⁶ Observație făcută de Saint-Simon, Auguste Comte (apud T. Vianu, *op. cit.*, p. 312): Ei sunt cei care disting între epoci organice și epoci de criză culturale în care s-a manifestat acut o nostalgie către Evul Mediu (de exemplu, în scrierile după război). Răspunzător pentru acest fapt a fost nu numai lipsa unei productivități metafizice, ci și excesul istorismului.

³⁷ Prin lumea modernă înțelegem în general societatea occidentală contemporană, dar uneori și o anume stare de spirit declanșată de Renaștere. În același timp, sunt *moderne* clasele

secolului XX. Chiar dacă aceasta nu a fost reliefată de Tudor Vianu, vom enumera funcțiile acesteia, pentru a putea realiza un tablou comparativ al tuturor orientărilor de mai sus.

Concepția mitică. Miturile, de la cel prometeic la oricare altul, de la Kant încoace, stau la temeiul unei ordini și al unui adevăr, însă nu mai aparțin naturii, dar nici nu se află în afara omului sau în Dumnezeu, ci sunt în interiorul omului însuși. Cioran afirma în *Schimbarea la față a României* că „miturile unei națiuni sunt adevărurile ei vitale. Acestea pot să nu corespundă adevărului; [...] Si apoi o națiune caută adevărul? O națiune caută puterea”³⁸, atitudine ce poate fi interpretată, conform lui Ion Vartic, fie în sens unamunian, al etosului eroic pe care îl poate declanșa un popor în manifestările sale de transfigurare culturală, fie în sensul lui Ramiro de Maetzu, al creării unui mit ca un act purificator care elimină trecutul, ridicoul sau bolile spirituale³⁹.

Mai mult, considerăm că acel adevăr căutat de mituri se estompează în creație, atât timp cât simbolurile sau figurile plăsmuite au efect regenerator, *curățindu-ne de iluzii, lasă loc și unor noi aspirații, prin care renaștem la viață și la faptă*. În opinia aceluiași eseist român, singura scăpare de subistorie, pasivism, inacțiune și resemnare fatalistă, se află în noua mitologie europeană, cea a civilizației moderne șlefuită echilibrat de Faust, Don Juan, Don Quijote, Hamlet, Peer Gynt, Ivan Karamazov, Emma Bovary, Mitică, Lolita §.a⁴⁰.

Dacă ar fi să supunem atenției o scurtă perspectivă diacronică, mitul reprezintă una dintre cele mai vechi stări culturale ale mintii, fiind o narativă tradițională emanată de o societate primitivă ce își imaginează explicarea concretă a fenomenelor și evenimentelor enigmatische cu caracter fie spațial, fie temporal, ce s-au petrecut în existența psiho-fizică a omului, în natura mediului înconjurător și în universul vizibil ori nevăzut, în legătură cu *destinul condiției cosmice și umane*. Fie că este vorba de invenție epică sau alegorie,

active ale societății urbane, restul populației rurale, agrare fiind încă legată de un orizont spiritual tradițional.

³⁸ Apud Ion Vartic, *op. cit.*, p. 159.

³⁹ *Ibidem*, pp. 162-162.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 165.

fie de transmiterea memorială a faptelor protoistorice, cert este că fiecare exeget a studiat mitul numai dintr-un punct de vedere profesional și limitativ⁴¹.

Astfel, de la Euhemeros (sec. al III-lea î.e.n.), pentru care zeii nu erau decât monarhii și eroii defuncți divinizați de urmași, până la Carl Gustav Jung (sec. al XX-lea), care caracteriza mitologia ca o expresie a inconștientului colectiv, perspectivele interpretative au nenumărate. Astfel, James George Fraser considera mitul în evoluția spirituală a omenirii în trei etape fundamentale: *magie, religie, știință*; Bronislaw Malinowski vedea în mit o carte pragmatică a înțelepciunii primitive; Claude Lévy-Strauss definea mitologia drept un cod cu ajutorul căruia gândirea sălbatică își construiește diferite modele de lumi.

Mircea Eliade a fost primul care a afirmat *caracterul de realitate cultural extrem de complexă a mitului*, destinat a revela modelele exemplare ale tuturor riturilor și ale tuturor activităților omenești semnificative.

Afirmația lui Claude Rivièrē: „Fără mit nu există speranță”⁴² induce ideea la care ne raliem, potrivit căreia orice societate nu poate fi concepută fără propria sa mitologie. Prin mitologie ne referim la ansamblul de mituri aparținând aceleiași culturi, chiar dacă acestea au fost create în perioade diferite.

De asemenea, pentru ca un eveniment, o povestire ieșită din comun sau un fapt istoric să devină mit trebuie reunite două condiții: în primul rând e necesar ca elementele constitutive să interacționeze semantic și formal cu celealte mituri proprii societății respective și, în al doilea rând, să fi intervenit uitarea, ștergerea originii individuale a istoriei, pentru ca aceasta din urmă să poată fi recreată, deci să impună un mit. Ambele condiții se modeleză cu ajutorul dimensiunii temporale, fapt pentru care *mitul este atemporal*. Ca atare, el va transcendea istoria și epocile, spațiul fiind cealaltă dimensiune care îl va caracteriza.

Scopul mitului este de a explica lumea, în modul său enigmatic, simbolic, dar și normativ. Explicațiile pe care le propune sunt atât ezoterice,

⁴¹ Victor Kernbach, *Miturile esențiale*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1978, pp. 6-15.

⁴² Claude Rivièrē, *Socio-antropologia religiilor*, Iași, Polirom, 2000.

cât și populare, aducând în lumină zei, oameni, forțe ale naturii pe care le clasează în cosmogonii, teogonii și genealogii. Ca și celelalte concepții, este un mod de a percepă și înțelege lumea, dependent de climatul societății și totodată nelipsit din el.

Dată fiind prezența sa continuă, același Rivière a elaborat o clasificare a funcțiilor esențiale ale mitului, care combină elemente simbolice, arhetipice și mitice, după cum urmează⁴³.

Funcția psihologică prin care se depășesc orice fel de contradicții, conflicte, tabuu-uri, ele fiind sublimate. În ceea ce privește ascendentul miturilor asupra sensibilității – chestiuni ridicate de Roger Caillois – și registrului de sentimente căruia i se adreseză, s-a invocat adesea memoria biologică, adică acea parte a gândirii colective căreia animalitatea, canibalismul, patricidul sau incestul nu îi erau străine. Astfel, sensibilitatea umană se recreează prin mituri tocmai pentru că resimte队ea acestor conflicte elementare.

Funcția pedagogică se referă la faptul că mitul oferă principii și exemple moralizatoare, ce trebuie respectate; rezultă de aici că el aparține unei realități superioare și transcendentă, pentru că propune un model ideal demn de urmat.

Funcția cognitivă este cea care dă sens unei anumite forme, fapte, activități cotidiene, chiar dacă imaginea asupra lumii pe care o oferă nu este deloc obiectivă. Totodată, stând la baza amintirilor, viselor și a inconștientului colectiv, el îndeamnă la rememorarea trecutului și interpretarea – chiar sacralizarea sau transformarea înspre magic – a unor circumstanțe.

Funcția social-politică de legitimare a organizării sociale, ce conferă atribuții de putere, de stabilire a ierarhiilor și consacrare a mitului drept istorie etică a unei colectivități.

Concluzionând, mitul transpune în realitate aspecte ce țin de imaginar și comportă o raționalitate diferită de cea modernă, ce se susține pe comunicare socială și funcții etice. Totodată, dacă miturile explicau un mod de a fi în genere pentru societățile orale, în modernitate se impune aspectul actualității lor și a căutării altor mituri și sisteme de mitologizare. Această căutare se desfășoară la nivel colectiv, pentru că la nivelul experienței

⁴³ Ibidem, pp. 50-67.

individuale, mitul n-a dispărut niciodată complet din fanteziile, nostalgiile și literatura omului modern:

„Nu este mai puțin adevărat că înțelegerea mitului va fi socotită într-o zi printre cele mai utile descoperiri ale secolului al XX-lea... Nu e de ajuns, cum era acum o jumătate de secol, să descoperim și să admirăm arta neagră sau oceanică; trebuie să descoperim izvoarele spirituale ale acestor arte în noi însine, trebuie să devinem conștienți de ceea ce rămâne încă mitic într-o existență modernă și care rămâne ca atare tocmai pentru că aceste comportamente este și el consubstanțial condiției umane întrucât exprimă angoasa în fața Timpului”.⁴⁴

Ca un corolar al concepțiilor trecute în revistă până acum, vom reliefa în continuare principalele orientări culturale și valorile lor esențiale, privite comparativ.

Orientarea culturală	Momentul agen-tului natural	Momentul unei valori	Activități
<i>Concepția analogică</i>	<i>cultura pământului</i>	nu e stipulată expres, mai mult asumată ca atare	numai cu finalitate imediată
<i>Concepția raționalistă</i>	<i>dezvoltarea rațiunii</i>	nu există un moment anume, valoarea supremă este rațiunea umană	se subordonează rațiunii, se pierd niște variante, devine o concepție unilaterală
<i>Concepția istoristă</i>	nu există	<i>valorile sociale (diferite de la o epocă, societate la alta)</i>	discontinue în funcție de epocă, atrag un anumit pesimism
<i>Concepția activistă</i>	<i>nu i se acordă importanță</i>	<i>singura valoare umană este activitatea sa creatoare, cu finalitate clară.</i>	spontane și inteligente, concepție pozitivă dar pragmatică, cultura reprezintă doar ansamblul libertăților omenești
<i>Concepția mitică</i>	<i>reclasificare a elementelor naturale mitice și ezoterice</i>	<i>sisteme de valori plurale și diverse, totuși armonice</i>	<i>reîntoarcere spre trecut, din perspective moderne; integrează atât libertatea, cât și canonul într-o cheie polisemantică</i>

Observație: cele evidențiate cu italicice sunt activități desfășurate la cote maxime.

⁴⁴ Mircea Eliade, *Eseuri*, București, Ed. Științifică, 1991, p. 139.

2.2.2. Alois Riegł. Stiluri culturale

Din multitudinea de teorii despre stilul artistic sau cultural, am ales opera acestui savant vienez⁴⁵, deoarece a fost întemeietorul unei ramuri a culturii ca știință autonomă și desprinsă de estetică, și anume, *știința artei* (1858-1905). Ce propune interesant pentru lucrarea noastră este *modelul de cercetare științifică*⁴⁶, comparat de alți critici cu modelul kantian în teoria cunoașterii⁴⁷.

Unul dintre principiile cercetării lui A. Riegł este cel de *voință internă* (*Kunstwollen*) care guvernează orice operă de artă. Analizându-le, autorul este de părere că fiecare operă individuală trebuie încadrată într-un concept de **stil**. *Problematica stilului* apare la sfârșitul secolului al XIX-lea, odată cu cele trei direcții diacronice de constituire ca disciplină autonomă a istoriei artei, în sensul de: istorie culturală (mai ales în perioada romantică); istorie dogmatică (din perspectiva hegeliană a Ideii puse în artă, promovată de Jakob Burckhardt); estetică dogmatică (plecând de la Plotin, Gottfried Semper este cel care pune semn de egalitate între opera de artă și microcosmos).

Aceste preocupări de încadrare și delimitare conceptuală l-au determinat pe Riegł să studieze manifestări artistice distințe, el demonstrând *continuitatea* ornamentelor florale din arta egipteană și a Orientului mijlociu clasic în arta clasică greco-romană, arta bizantină și islamică. De fapt, pentru a putea argumenta cele de mai sus, Riegł trebuia să eliminate teoria materialist-tehniciștă a originii artei și evoluției stilurilor, să *minimalizeze rolul factorilor exteriori*, pentru a explica *schimbările stilistice în termenii unei evoluții interne, organice, autonome*. Astfel, teoreticianul afirmă că „La baza fiecărei imagini artistice stă o *imagine a naturii*, fie că artistul a produs-o nealterată, fie că a transformat-o după necesitățile și plăcerile sale.”⁴⁸

Observăm că Riegł are o propensiune exprimată spre *obiectul creației* și nu spre *maniera* de realizare, elementul natural, transfigurat sau nu, jucând un rol esențial în teoria stilurilor. Stilurile sunt schimbătoare, după cum

⁴⁵ Alois Riegł, *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, București, Ed. Meridiane, 1998, Antologie, traducere și prefață de Ruxandra Demetrescu.

⁴⁶ Definit de Ernst Gombrich în *Artă și iluzie*, București, 1973, p. 52.

⁴⁷ Ne referim la Erwin Panofsky care în *Aufsätze zu Grundfragen der Kunsthistorik*, Berlin, 1964 în trad. *Idea*, București, 1975, fundamentează istoria artei ca o știință a interpretării.

⁴⁸ Alois Riegł, *Stilfragen* (1893), p. 1.

susținea și primul critic care a descifrat barocul, Heinrich Wölfflin, în funcție de mutațiile ce au loc la nivelul sensibilității umane⁴⁹.

La rândul său, în *Orizont și Stil*⁵⁰, Lucian Blaga caracteriza stilul drept un mănușchi de stigme și motive, produs al spiritului uman, ce își dobândește demnitatea supremă la care poate aspira⁵¹. Pentru a-l determina, este sugerată nevoia implicită de distanțare. Dacă la început stilul era aplicabil doar operelor de artă, s-a ajuns la așa-numitul *stil cultural*, ce reprezintă o categorie dominantă prin care sunt interpretate toate creațiile spiritului uman.

Atât istoria artelor, cât și morfologia culturii au îmbrățișat în secolul XX diferite perspective pentru a reliefa unitatea stilistică privită ca fenomen, metodologia folosită fiind *fenomenologia și morfologia*.

Prima dintre ele, observa Blaga, nu e prea reușită, deoarece orice opera de artă are stilul concomitent cu creația propriu-zisă – ceea ce este, în final, un proces de creație inconștient –, deci rezultă că se integrează într-o ordine demiurgică neintenționată, iar nu în aceea a conștiinței⁵², constituind astfel o metodă rigidă, pur descriptivă și teoretică. A doua însă, *morfologia*, studiază atât formele dominante și secundare, cât și raporturile dintre ele, ceea ce determină o metodă liberă, extrem de adevarată filosofiei culturii, ce încearcă să evidențieze latura criptică a fenomenului, dar comunică cu ideea de stil, aşa cum vom vedea la finalul acestui capitol.

2.2.3. Lucian Blaga versus morfologia culturii

Prin cele trei trilogii: *Trilogia cunoașterii* (1942), *Trilogia culturii* (1944) și *Trilogia valorilor* (1946), Lucian Blaga încearcă, aşa cum afirma criticul Zoe Dumitrescu Bușulenga, „să deslușească pentru sine, dar și pentru noi toți, temeiurile cognitive, culturale, axiologice ale culturii populare românești”, pornind de la valori intrinseci extrem de simple și vii: valoarea de eternitate

⁴⁹ Astfel, Barocul ca stil este, în concepția lui Wölfflin, sub influența lui Riegl, *voința artistică datorată sensibilității exarcerbate și redarea subiectiv (optică accentuată ca principiu al continuității și înnoirii pe axa Nord-Sud și antic-modern)*.

⁵⁰ Scrisă în 1936, parte a *Trilogiei Culturii*, publicată integral în ediția Princeps din 1944.

⁵¹ Lucian Blaga, *Orizont și stil* în *Trilogia culturii*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1944, p. 7.

⁵² L. Blaga, *op. cit*, p. 17.

conferită spațiul ondulat al meleagului românesc, vietuirea în *orizontul misterului* și respectiv, gândirea mitico-magică. Ultima dintre ele se circumscrie tezei noastre, punând în lumină și problematica sacrului, ale cărui moduri de manifestare sunt *mitul, arhetipul și simbolul*.

Pentru a putea acoperi și compara elementele gândirii mitico-magice și semnificațiile corespunzătoare în analiza spațiului, să evidențiem succint principalele puncte de vedere și clasificări blagiene care constată fenomenul spiritual mitico-magic, îi analizează structura și reperele filosofice⁵³.

Grupul I are drept criteriu comun **analiza mitologică** și include următoarele momente filosofico-culturale cu reprezentanții ei:

Auguste Comte, părintele pozitivismului, stabilește legea celor trei stadii ale progresului omenirii: *faza mitologică, metafizică și pozitivă*. Chiar dacă această viziune este considerată perimată, ea are relevanță în analiza simplelor fapte spirituale.

Germania aduce în lumină, odată cu descompunerea romanticismului și avansul naturalismului antropologic, opera lui Ludwig Feuerbach. Aceasta se ocupă de mitologia antică europeană, nordică, asiatică, indiană, cu influențe din etnologie și *Școala engleză* (mai ales Edward Burnett Tylor și Herbert Spencer, care propun originea animistă și conceptul sufletului în mitologie). Reiese de aici că de cele mai multe ori magicul și miticul coexistă, fiind exerciții disociative. În ceea ce privește tendința engleză, se observă neglijarea structurării unei mentalități propriu-zise, prin suprapunerea magicului peste mitic⁵⁴.

Spre deosebire de acestea, Mircea Eliade, în *Cosmogonia și Alchimia Babiloniană*, găsește o corespondență între mitologie și metafizica lui Platon, afirmând că toate lucrurile terestre posedă în cer un singur model – *ideea* –, care însă nu-și asimilează magia.

⁵³ Lucian Blaga, *Gândire magică și religie: Despre gândirea magică* (1941), în *Trilogia valorilor*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, Ed. Princeps, 1946, pp. 204-305.

⁵⁴ Sub influența acestui curent, R. R. Marett aduce o contribuție interesantă în studiul vrăjitoriei, cons. în L. Blaga, *op. cit.*, pp. 217-218.

Wilhelm Wundt în lucrarea *Psihologia popoarelor* conturează nucleul volitional-afectiv al vieții sufletești în general. Miturile sunt reliefate ca legături primitive între faptele omului și bunăstare, moarte, neburie etc., fiecare cu efectele-i violente. Spre deosebire de *scientiști*, care nesocotesc componenta mitologică a culturii – adesea considerată ca fiind depășită sau o stare condiționată de fazele culturale –, putem afirma că prezenta orientare reprezintă un avans.

Mai mult, sociologii francezi, în frunte cu întemeietorul doctrinei, Emile Durkheim, pornesc de la opera lui Comte, introducând noțiunea *reprezentărilor colective*, iar cercetările sunt continuante ulterior de către Lucien Lévy-Bruhl în studiile despre magic și gândirea omului primitiv.

Mai apoi, Ernst Cassirer în *Filosofia formelor simbolice*,⁵⁵ dedică al doilea volum gândirii mistice și chiar lansează ipoteza potrivit căreia ar exista o uniune umană cu Dumnezeu, aducând o critică fenomenologiei.

La polul cunoașterii științifice se află Immanuel Kant, cel care indică factorii ce asigură consecvența celei dintâi și anume formele fundamentale ale *intuiției* (spațiul și timpul) și *categoriile* (expresia obiectivă a funcțiilor inteligenței umane). Așadar, Kant propune un *corp constituit* cu o structură proprie, dincolo de labilitatea omului, indiferent de apartenența lui de morală sau estetică.

Pe de altă parte, din prisma *corpului spiritual constituit*, Cassirer propune *gândirea mitică*, diferită de gândirea științifică pe care o afirmase Kant; ea este mitică nu prin calitate, ci prin utilitate, adică întrebuințarea ce i se conferă. În plus, el distinge între spațiul-timpul sacru și cel profan și evidențiază coincidența momentelor, fapt ce denotă că ele sunt corelatice.

Grupul II legitimează fenomenul spiritual în sens **obiectiv** prin metafizica egipteană, babiloniană, indiană, concepția neoplatonică⁵⁶ și

⁵⁵ *Die Philosophie der Symbolischen Formen* (1923-1929), 3 volume, apud L. Blaga, *op. cit.*, pp. 225-226.

⁵⁶ Curent filozofic mistic, apărut în epoca elenistică și ajuns la apogeu în epoca de decadere a Imperiului roman, care proclamă ideea creării lumii prin *emanăția* din divinitate și pe aceea a cunoașterii prin extaz mistic.

sistemele gnostice⁵⁷, care reunite, duc la o singură concluzie mistică și anume *magia actului ritual*.

Al doilea pilon îl reprezintă gnoza eretică al lui Simon Magul printre alții, cel care insuflă conștiința divină prin vrăjitorii, ca un atribut chiar și al *omului sfânt*.

Sunt interesante de reliefat aici criticile care i-au fost aduse lui Isaac Newton pentru „preocupări apocaliptico-teologice”, fiind acuzat că *fizica sa fusese atinse de obsesia magicului*.⁵⁸

De asemenea, urmașul gnosticilor, Emanuel Swedenborg, dezvoltă, în secolul al XVIII-lea, o mitologie vizionară, cu o multitudine de forme ce se întrepătrund între mit și magie, fiind autorul unei cosmologii mitologice. În acest caz, trebuie menționat faptul că viziunile mitologice se produceau, în opinia lui Swedenborg, prin participarea la misterele rituale: orfice, eleusine etc.

Johann Wolfgang Goethe este pasionat la rândul său de gnosticism, cabală, magie, în virtutea pregătirii poemului *Faust*. În legătura cu prezența demonicului în spiritualitate, afirma: „Nu sunt totdeauna cei mai străluciți oamenii, nici prin spirit, nici prin talente, rar se îmbie prin bunătatea inimii, dar o putere de necrezut purcede din ei și exercită o înrâurire de neînchipuit”⁵⁹. Ipostaza propusă este deci magică, totodată genială și adesea ludică.

Asia mică este un teren ce a influențat gândirea magică, spre deosebire de creștinism sau gânditorii Renașterii (Leonardo, Galilei) care „anulează formele de magie astrală și reglementează „autoritar” gândirea magică, instituind sacamentele”⁶⁰.

Secolul al XVIII-lea și mai puțin secolul al XIX-lea, renaște estetic prin Romantism, promovând ideologii neadmise până atunci cum ar fi transele,

⁵⁷ Pentru gnosti, geneza lumii constă în credința că totul provine de la un Demiurg imperfect, lumea supunându-se unei degradări succesive. Curentul propovăduit este filozofic-religios și caută să îmbine teologia creștină cu filozofia elenistică greacă și cu unele religii orientale, susținând posibilitatea unei cunoașteri misticice.

⁵⁸ Lucian Blaga, *op. cit.*, pag. 232.

⁵⁹ Apud L. Blaga, *op. cit.*, 1946, pp. 235-236.

⁶⁰ L. Blaga, *Ibidem*..

telepatia, spiritismul și teosofismul. Mai mult, filosoful german Edgar Dacqué lansează printre operele sale teoria filosofiei naturii și paleontologiei, o viziune magico-mitică despre natură, în virtutea căreia miturile și legendele ar fi niște relicve ale gândirii mitico-magice, ce anunță, de fapt, trecerea la analizele subiective.

Grupul III legitimează fenomenul spiritual în sens subiectiv prin:

Ludwig Klages care este un iconoclast și unul dintre psihologii și oamenii de știință de seamă ce au contribuit la formarea multor filosofi importanți ai secolului XX, detaliați în acest subcapitol. Influențat de Romantism, în lucrarea sa „Spiritul ca adversar al sufletului” fixează gruparea tripartită în combinația esențelor aflate la nivelul ființei umane: a) corpul [*soma*] b) sufletul [*psyche*] – ce alcătuiesc împreună *viața* –, și respectiv, c) spiritul [*nous, pneuma, logos*], însemnând rațiunea și inteligența⁶¹.

De asemenea, *mitul* este percepțut ca trăire a sufletului într-o lume de imagini. Cu toate acestea, autorul a fost criticat deoarece asociază doi termeni antagonici: ficțiunea spiritului și realul ca sinonim al sufletului.

Justificarea subiectivă își găsește expresia în gândirea mitico-magică formulată de Sigmund Freud în *Totem și Tabu* (1913), descriind experiențele psihopatologice din perspectiva asemănărilor dintre ele, neglijând însă deosebirile. El încearcă să stabilească o legătură între sistemul social al *totemismului* și *interdicția incestului* la popoarele primitive, insistând în puterea revelatoare a acestor *forme de cultură*. Neobservând diferența între aceste concepții primitive, se pierde o parte a inconștientului colectiv, materie ce va fi analizată în continuare de Jung⁶².

Carl Gustav Jung, elvețianul disident al mișcării psihanalitice, spre deosebire de Freud, nu consideră *complexul oedipian* hotărâtor pentru natura umană. Totodată, în *Metamorfozele și simbolurile libido-ului* (1913) surprinde nu numai existența libido-ului refuzat, ci și a convingerilor morale și religioase înăbușite, ca determinante ale dezordinii și anomalialilor sufletești⁶³.

⁶¹ Ibidem, p. 241.

⁶² Ibidem, p. 245.

⁶³ Inconștientul este la Jung ceea ce este „elanul vital” la Henri Bergson, identificat cu factorul divin, coroborat cu timpul. (V. L. Blaga, *Gândire magică și religie*, 1946, p. 247-248).

Dacă la Freud, *visele* sunt reprezentarea simbolică a elementelor din subconștiul individual, pentru Jung *miturile* înseamnă străfundurile *inconștiului colectiv*, ele constituind visele colective ale popoarelor⁶⁴.

În continuare, gândirea mitico-magică este îmbogățită cu teoriile exponentilor **morfologiei culturii**, Leo Frobenius și Oswald Spengler.

Leo Frobenius, etnograf german, gânditor și explorator, este considerat părintele *morfologiei culturii*, adică acea teorie care a interpretat diagrama peisajului direct prin viziunea spațială generatoare de un anume sentiment al locului ce devine determinant stilistic. Astfel, el introduce termenul *paideuma* care înseamnă *suflet local*. Etimologic, în limba greacă el denotă *caracteristicile psihologice* particulare ale unei populații dintr-un anumit spațiu geografic⁶⁵. Teza lui Frobenius datează din 1895 și susține faptul potrivit căruia *cultura este un organism viu*, adică o *entitate organică*, adaptabilă și care se aseamănă întru totul ființei omenești.

Opera sa esențială *Paideuma-Schiță a unei filosofii a culturii* este rezultatul explorărilor făcute în Africa, în special Nigeria, pe care o imaginează ca parte a Atlantidei dispărute. În concepția sa, oamenii sunt mai mult obiectul și mijlocul culturii, iar rostul cercetării este găsirea *sufletului unei culturi*, manifestat simbolic în produsele materiale și spirituale ale omului. Teoria lui Frobenius nu pleacă așadar de la tratarea spațiului în arhitectură, ci de la conținutul legendelor, al povestirilor, ajungând până la imaginile cosmogonice ale primitivilor. Astfel, în viziunea sa, cultura are o existență plastică, morfologică, caracterizată prin două faze: a) primăvăratnică, sinonimă cu creațiile *mitologice* și b) *magismul*, ce nu este o particularitate a tuturor culturilor, ci doar un evantai de concordanțe. Sintetizând vasta sa operă de etnolog, el identifică două arii extinse în complexul spiritual al Africii, corespunzând celor două mari culturi: cultura *hamită* și cea *etiopă*, aşa cum sunt reliefate în continuare printr-un tablou comparativ.

⁶⁴ S-a remarcat astfel o combinație între legea duhului și legea cărnii, aplicabilă chiar și la indieni. (V. L. Blaga, *op. cit.*, p. 248).

⁶⁵ Concret, aceste diferențieri psihologice pot apărea ca urmare a caracteristicilor mediului: calitatea apei, solului, aerului. (A se vedea Leo Frobenius, *Paideuma – schiță a unei filosofii a culturii (Aspecte ale culturii și civilizației africane)*, München, 1921.) în trad. rom. lui Ion Roman, București, Ed. Meridiane, 1985.)

Concepția lui Leo Frobenius

Cultura etiopă	Cultura hamită (N, E Africii)
Sentiment al spațiului infinit	Spațiu boltă
Credință în libertate	Credință în fatalitate
Misticism	Magism
Cult al sufletelor	Lupte cu strigoi
Integrare în natura fertilă	Izolare în deșert
Naivitate visătoare	Cult al onoarei
Emotivitate	Caracter
Cult al mamei fecunde	Cult al animalelor
Cult al plantelor	Cult al iubitei

Interpretând tabelul, rezultă că întreaga cultură hamită este determinată de un spațiu închis, tip peșteră-boltă, limitat și apăsat care predispune spre fatalitate, magism și disperare. În opozиie, cultura etiopă denotă, prin creațiile sale, un spațiu liber, respirabil, ce trădează infinitul, lipsa friciei față de moarte și o deschidere imensă față de tot ceea ce înseamnă natură și integrare într-un peisaj eminentamente vegetativ.

Acste două sentimente spațiale ale „sufletului african”, cel al peșterii cosmice și cel al infinitului, sunt extrapolate altor culturi determinante până la ultimele elemente structurale. De exemplu, Frobenius stabilește că inclusiv cultura europeană este caracterizată de sentimentul infinitului, în antiteză cu spiritualitatea asiatică ce trăiește sentimentul spațiului boltă.

Același şablon este aplicat spațiului de locuit, sentimentul interiorului și exteriorului fiind într-o corelație perfectă cu un anumit tip de *paideumă*. Dacă la început, cerul era singura limitare a omului nomad, ulterior a apărut grota, iar mai apoi aceasta a fost depășită rapid de casă, sub forma locuinței închise: „Abia atunci i-a fost cu puțință paideumei să dezvolte în locuitorul casei sentimentul interiorului în opozиie cu sentimentul exteriorului. Astfel a putut rezulta vastitatea lumii”⁶⁶.

Cu toate că se poate observa în cultura societăților arhaice un fond comun de idei referitoare la structurarea și organizarea spațiului, suntem de părere că aceste concepții nu pot fi reținute pentru întreg stilul unei culturi.

⁶⁶ L. Frobenius, *op. cit.*, p. 141.

Oswald Spengler este celălalt mare morfolog al culturii, care în *Declinul Occidentului*⁶⁷ schițează istoria mai multor culturi – punctele de referință fiind intuiția spațiului și comparația cu cultura clasică grecească – și ilustrează aspecte ce converg spre aceleași principii, dar care diferă de la o cultură la alta în funcție de momentul de evoluție analizat. Astfel, autorul stabilește că *gândirea mitică* este o însușire generală a oricărei culturi la începuturi⁶⁸, în timp ce *magismul* este particularitatea unei anumite culturi, în toate fazele ei, chestiune cu care nu putem fi de acord.

Motivația noastră este argumentată de faptul că inclusiv poetica postmodernismului are mijloacele proprii de mitologizare și propagare a gândirii mitice, referitoare la culturi ce nu se află la o fază de început, ci dimpotrivă, într-o perioadă de re-evaluare și re-structurare a trecutului. Victor Turner citat de Ștefan Borbely⁶⁹ observa că *o societate produce, în orice moment al dezvoltării sale, structuri și antistructuri mitice, generarea acestora fiind continuă și simultană*, deși am tinde să credem că între cele două ar exista un decalaj valoric sau etic, concretizat prin apropierea sau îndepărțarea de sacru.

De asemenea, magismul îl întâlnim de exemplu într-o anumită etapă a creațiilor literare (culturale) din Mexic sau Columbia – ne referim la realismul magic –, însă această trăsătură nu este valabilă permanent, ambele culturi experimentând anterior faza „regionalistă”.

În aceeași ordine de idei, Spengler vede culturile asemănătoare unui mod de viață organic, chiar le aseamănă cu anotimpurile, adăugând că orice mare cultură are la bază o religie însemnată. În vreme ce A. Toynbee estimase în lucrarea sa, *A Study of History* (1914-1961), peste douăzeci de

⁶⁷ Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte* (1918-1922), în trad. rom. *Declinul Occidentului, Schiță de morfologie a istoriei universale*, traducerea Ioan Lascu, Craiova, Ed. Beladi, 1996.

⁶⁸ Idee analoagă cu cea emisă de Gianbattista Vico sau romanticul Schelling. (V. L. Blaga, *op. cit.*, p. 250)

⁶⁹ Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1977, apud Ștefan Borbely, *Mitologie generală*, Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2004, p. 7-8.

mari culturi, Spengler a găsit opt de sine-stătătoare, cu *suflete și spirite distincte*: egipteană, chineză, semitică veche (babyloniană), indiană, arabă, apolinică greco-romană, faustică-occidentală modernă și mayașă. Fiecare dintre acestea prezintă un ciclu asemănător cu cel al vieții ce durează aproximativ o mie de ani. Simbolurile spațiale asociate sunt mai complexe decât la Frobenius, după cum urmează:

Concepția lui Oswald Spengler

Cultura	Simbol spațial
Cultura antică	corpul izolat
Cultura occidentală	infinitul tridimensional
Cultura arabă	peștera (bolta)
Cultura chineză	drumul în natură
Cultura egipteană	drumul labirintic
Cultura rusească	planul nemărginit

De fapt, Spengler studiază îndeaproape trei mari culturi: antică, occidentală și arabă. Fiecareia îi atribuie o valență spirituală, celei antice *sufletul apolinic*, culturii occidentale, *spiritul faestic*, iar culturii arabe, *magicul*. În opinia sa, fiecare cultură admite un suflet ce are ca mod de manifestare un simbol spațial, pentru apolinic este stipulat corpul, iar pentru dionisiac infinitul tridimensional: „Realitatea – universal raportat la un suflet – este pentru fiecare individ proiecția lucrului dirijat asupra spațialității, este proprietatea ce se reflectă în alteritate, ea mă semnifică pe mine însuși.”⁷⁰

Singura cultură care nu are un spațiu propriu, fiind distrusă la începuturi din cauza invaziei spaniolilor creștini, este cultura mayașă. Oswald Spengler analizează fiecare simbol – ca o manifestare a sufletului –, integrându-l într-o *arhitectură a locului*, a căutărilor religioase și spirituale. Spre exemplu, în cultura arabă, peștera boltită reprezintă un spațiu ce trădează o cupolă, asemănător cosmologiei creștine despre cerul rotunjit peste pământ; sufletul egiptean devine suflet călător pe un drum al vieții îngust și dificil care culminează cu moartea, itinerar ce este reprobus exact

⁷⁰ Oswald Spengler, *op. cit.*, p. 228.

în drumul prin piramide până la camera mortuară; în schimb, la cultura chineză, fiecare element al naturii este deopotrivă important și necesar pentru încadrarea sa în spațiul templului, construcțiilor, podurilor sau zidurilor⁷¹.

Se ajunge treptat la ideea că universurile sunt tot atâtea câte ființe trezite ce conștientizează realitatea. În plus, dacă pentru Immanuel Kant spațiul este, înainte de toate, la fel ca și timpul, formă a *intuiției pure, a priori a sensibilității*⁷², scopul ultim al acestor intuiții pure fiind de ordin cognitiv, rațional, pentru Spengler spațiul aprioric nu există, ce dimpotrivă teza să susține că în afară de lungime și lățime, spațiul indică și o a treia dimensiune, adâncimea. Așadar, în viziunea lui Spengler, adâncimea este ceea ce adaugă *senzației* – formată din sensibilitate și intuiție – *expresia, natura – ca o funcție a culturii*⁷³. Ca atare, fiecare dintre marile culturi poartă sigiliul unui sentiment cosmic și spațial prin intermediul numerelor, ce desemnează tocmai spațiul ideal la care tinde o cultură: la occidentali este cifra trei, sufletul brahmanic sugerează zero-ul ca integrare perfectă în neant⁷⁴ și-a.

⁷¹ V. Lucian Blaga, *Trilogia culturii (Orizont și stil)*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1944, p. 55. În acest sens, Blaga realizează un studiu mai complex, delimitând orizonturile spațiale specifice variatelor culturi, de exemplu culturii chineze i se atribuie: *spațiul din rotocoale*, culturii grecești: *spațiul sferic*, iar culturii arabe: *spațiul ondulat* etc. (V. de asemenea *Religie și spirit* (1942) și *Știință și creație* (1943) din *Trilogia valorilor*).

⁷² V. Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, trad. de N. Bagdasar și Elena Moisuc, București, Ed. Științifică, 1969, p. 65-67: „Numesc materia fenomenului ceea ce corespunde în fenomen senzației, iar forma lui ceea ce face ca diversul fenomenului să poată fi ordonat în anumite raporturi [...] dacă materia oricărui fenomen nu ne este dată, ce-i drept, decât a posteriori, forma ei trebuie să se afle a priori în simțire, gata pentru a se aplica la toate fenomenele, deci trebuie să poată fi [...] în independentă de orice senzație [...] vom îndepărta de la intuiție tot ce aparține senzației, pentru ca să nu rămână decât intuiția pură și simplă formă a fenomenelor, singurul lucru pe care sensibilitatea îl poate oferi a priori. În această cercetare se va găsi că există două forme pure de intuiție sensibilă ca principii ale cunoștinței a priori, anume spațiul și timpul [...].”

⁷³ O. Spengler, *op. cit.*, p. 236.

⁷⁴ Neantul este descris în *Upaṣanide* dar, conceptual, este total străin europenilor. Totodată, în simbolistica arabă deșertul simbolizează „cifra lui Dumnezeu”, iar *sifr* înseamnă „zero”, „cifră” și „deșert”.

Rezultă că ideea de spațiu diferă de la un popor la altul, exprimând o identitate, o cultură, un limbaj:

„Când vorbim despre spațiu, desigur că aproape toți gândim în același fel slujindu-ne de aceeași limbă sau aceleași semne verbale, zicând că este vorba despre spațiu matematic, fizic, pictural sau de spațiu real, în pofida problematicii oricărei filosofii dormice (și obligate) la o *identitate* a intelectului în locul înrudirii semnificative a sentimentelor...”⁷⁵.

În același timp, Spengler realizează o analiză comparativă estetică, sincretică și repetitivă între marile culturi ale lumii:

„Organizarea aztecilor din jurul anului 1500 era încă, pentru noi, de domeniul viitorului îndepărtat. Dar, ceea ce deosebea de pe atunci fausticul de oricare alt om din alte culturi era setea nepotolită pentru distanță, ceea ce a constituit, în definitiv, cauza distrugerii culturilor în Mexic și Peru. Această sete fără asemănare se manifestă în toate domeniile. Desigur Cartagina și Persepolis au imitat stilul ionic. Arta indiană s-a delectat cu gustul elenic, iar istoria va descoperi, poate într-o bună zi, elemente chineze în construcțiile de lemn ale vechilor germani. De asemenea, stilul moscheilor a fost dominant de la hotarele Indiei până la nordul Rusiei, în vestul Africii și în Spania. Toate acestea nu înseamnă nimic în raport cu forța de expansiune a stilurilor occidentale. Este evident că istoria stilului se împlineste pe pământul lui natal, dar urmările nu cunosc frontiere. Pe locul unde se ridica Tenochtitlán, spaniolii au construit o catedrală barocă, împodobită cu capodopere de pictură și plastică spaniolă. Portughezii lucraseră deja în India puțin mai înainte, precum arhitecții italieni ai barocului târziu în regiunile îndepărtate din Polonia și Rusia. Rococo-ul englez și îndeosebi stilul *Empire* ocupau deja un loc important în statele plantatorilor nord-americani, ale căror mobilier și saloane minunate sunt prea puțin cunoscute în Germania. Canada și Colonia Capului suferiseră deja influența clasicismului care, de atunci, nu mai cunoaște limite. La fel și toate celealte raporturi din domeniul formal, între Tânără civilizație și civilizațiile vechi existente. Toate se acoperă cu un strat gros, care înăbușă puțin câte puțin propriile forme vechi”⁷⁶.

⁷⁵ Spengler, *op. cit.*, p. 251.

⁷⁶ O. Spengler, *Ibidem*, vol. II, p. 61.

În concepția autorului, cultura occidentală și-a depășit faza de climax⁷⁷ și este predestinată declinului și dispariției, aflându-se în aşa-numita perioadă *faustică*. Spengler a susținut că *stilul* și *sufletul* ies la iveală și reflectă specificul culturilor evolute, mai ales în artă, matematici, filosofie, științe, muzică, teatru și poezie. „Există mai multe lumi numărabile aşa cum există mai multe culturi. Astfel, găsim același tip de gândire matematică în cultura indiană, arabă, clasică precum și în cea occidentală, – toate corespunzând unui anumit numeral – fiecare unic și simbolic, expresie specifică a unui sentiment de lume...”⁷⁸ Fiecare dintre civilizații are, în concepție spengleriană, un fenomen – idee originară – care o declanșează și alcătuiește drept consecință chintesența (*Urphänomen*).

Totodată, din perspectiva lui Spengler, epoca modernă și cultura Occidentului aparțin francheței și dorinței nestăvilate spre infinit. Religia este percepută doar ca un instrument de convingere a celorlalți; arta are vizuni multiple, puncte de vedere și direcții cu linii paralele care se întâlnesc la infinit; muzica înseamnă contrapunct și tonalități distințe; știința afirmă forțe într-o continuă schimbare; matematica depășește geometria plană în favoarea calcului diferențial și integral; mega-orașele ca spațiu sunt o caracteristică a timpului prezent. Ca atare, în această *fază tomnatică, crepusculară*, Spengler descrie apusul unei faze civilizatorii, ale cărei semne de decădere sunt universale și exprimă dorința irațională de putere. În opinia sa, odată cu muzica lui Wagner și literatura numită „decadentă”, cultura europeană și-a semnat declinul inevitabil⁷⁹, dar conchide în favoarea *sufletului faustic* care privește în sus, în încercarea de a contribui în mod pozitiv la destin, indiferent de turnura pe care acesta o va lua.

Observații referitoare la morfologia culturii⁸⁰: Ni se par extrem de interesante și disputate aceste polemici susținute acum trei sferturi de secol,

⁷⁷ Interpretată după modelul calendaristic, ca fiind *vara* culturii.

⁷⁸ Spengler, *Op. cit.*, p. 137.

⁷⁹ Afirmație ce azi se fundamentează numai pe simplul fapt că a fost exprimată la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX.

⁸⁰ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 113.

care, chiar dacă în prezent ele își pierd vigoarea, totuși conduc spre teoria blagiană.

1. Atât Frobenius cât și Spengler investesc *magicul* cu un atribut exclusiv anumitor culturi, Frobenius referindu-se la sufletul magic al culturii hamite, iar Spengler la magismul culturii arabe. Pentru ei, *stilul* este expresia directă a magicului. Or, dacă ar fi aşa, cultura columbiană sau mexicană, doar pentru a enumera două dintre popoarele ibero-americane cu literaturi reprezentative, nu ar mai apartine *categoriei magicului*, fiind excluse, fapt absolut utopic dacă ne gândim numai la proza lui García Márquez sau Juan Rulfo.

2. Mai mult, există la nivel comparativ, câteva elemente care nu-și găsesc în teoria morfologică (mai ales a lui Frobenius) principiul de generalitate prin însăși natura lor⁸¹:

Există tendința de a reduce toate aspectele unei culturi la structura de bază a unui *particular sentiment spațial* (spațiu-boltă, spațiu-infinit). Reducția explicativă propusă de Frobenius nu este întotdeauna de natură „stilistică”, ci *dialectică*, uneori forțată, ceea ce constituie o metodă incertă⁸². E regretabil că o concepție *monolitică* despre culturi, aşa cum o susțin morfologii, nu oferă rezistență criticii. Metodele propuse de morfologi sunt fie deductive, fie analogice sau dialectice, în funcție de particularitățile unei culturi deduse din sentimentul spațial de bază.

Spre deosebire de aceștia, Lucian Blaga definește **stilul unei culturi** conform principiului funcțiilor categoriale distințe și ireductibile⁸³, convergente și complementare, concept ce va fi desemnat drept *matrice stilistică*.

„Viciul teoretic care îi îndeamnă pe morfologi la operațiunea silnică de a explicita toate particularitățile unei culturi prin una singură – sentimentul

⁸¹ Am modificat tabelul original, aplicându-i acele observații pertinente întâlnite în Lucian Blaga, *op. cit.*, pp. 113-119.

⁸² Reducția stilistică nu admite dialecticul ci numai analogicul, astfel încât nu se poate desprinde o particularitate din alta.

⁸³ *Funcțiile stilistice abisale*, care le vom detalia în capitolul următor.

spațial – l-a îndemnat pe Frobenius să indice și magismului aceeași origine”⁸⁴, iar pe Spengler l-a determinat să comită aceeași inadvertență atunci când abordează materialul istoric al culturii arabe.

3. Intuiția spațială și totodată generatoarea de stil este tratată de morfologi ca un act creator al sensibilității conșiente, ceea ce este neîntemeiat. În teza sa, Lucian Blaga pledează pentru structuri și conținuturi inconștiente care fundamentează creația și au orizonturi proprii față de cele ale conștiinței.

4. Cel mai controversat concept morfologic este cel al culturii în postura de *organism viu*, independent, însă este curios cum acest studiu este aplicat numai anumitor culturi predispușe la acest fenomen: cele aflate în faza „etnografică” (hamită, etiopiană), din continentul african, și, respectiv, celor câteva *culturi monumentale* (antică, occidentală și arabă).

5. Dacă spațiul ar fi *sămânța culturii*, el ar varia și de la un popor la altul, astfel, spiritul hamit s-ar traduce prin spațiul-peșteră, spiritual etiopian ar reprezenta infinitul etc., deci atunci ar rezulta că diferențierea oricărei culturi este făcută numai la nivelul spațial, iar acest fapt ar însemna implicit suprapunerea injustă a unor spiritualități și negarea altora.

Grupul IV legitimează fenomenul spiritual în sens **metafizic**, reunind orice concepție care, în vederea elucidării chestiunii spirituale, recurge la *principiul ultim al existenței*. Problematica mitului și magicului este dezbatută de trei mari filosofi, doi dintre ei considerați românci⁸⁵:

Novalis este reprezentantul idealismului magic (inspirat de J. G. Fichte) și promovează reconstrucția idealistă, pe baza căreia *eul absolut* stă la baza lumii fenomenele. Acest *eu*, dobândea pentru Novalis conotații magice, fiind creatorul care produce lumea pe cale *imaginativă*, iar minunea și visul se întrepătrund, în timp ce genul literar cel mai apreciat este basmul. Totuși, această concepție este limitativă, deoarece nu ia în considerare lumea reală și creațiile rational-intuitive.

⁸⁴ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 122.

⁸⁵ L. Blaga, *Gândire magică și religie*, pp. 250-251.

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling este publicat Tânărul, dar de la bun început declară disoluția romantismului în calitate de curent cultural. Conform opiniei sale, fenomenul cultural poate fi raportat la timp, ce se clasifică după cum urmează:

Timp preistoric: în care se manifestă procesele specifice conștiinței umane. *Timp istoric*: când are loc o criză a conștiinței umane și se nasc *mitologiile*, deosebind popoarele în funcție de sămburele divin pe care îl transmit. *Absolut preistoric*, viziune ce ne îndreptăște să afirmăm că Schelling înțelege mitul ca un fapt primar, iar istoria ca un derivat.

Până la Schelling există diferențierea între religii întemeiată pe filosofie, rațiune și respectiv, cea fundamentată pe revelația divină. Schelling însă susține religia întemeiată pe mitologie, numită să pregătească religia revelației divine: „mitologia se datorează unui proces petrecut în conștiința umană, dar alimentat de inspirații divine”⁸⁶.

În concluzie, conform acestei teorii, mitologia devine destinul unui popor, dar inițiativa îi aparține Divinității. Comentând cele de mai sus, Blaga enunță principiul mito-genezei, valabil însă numai dacă ne referim la miturile esențiale (printre ele, cele cosmogonice): „Avem de-a face cu un proces teogonic. Mitul nu este numai imagine umană referitoare la zeități sau divinitate, mitul este **semnul** invaziei divine în om”⁸⁷.

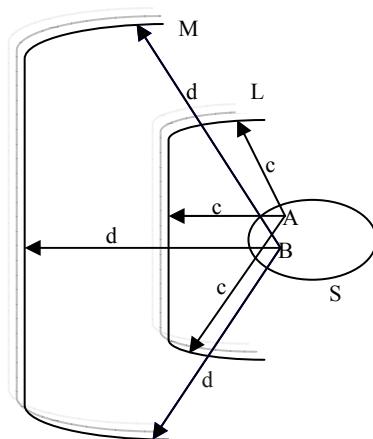
Georg Wilhelm Friedrich Hegel susține că distanța de la mit la filosofie semnifică un proces asemănător cu cel întâlnit la Schelling, sinonim cu devenirea lui Dumnezeu și conștiința umană. După Hegel, totul este *idee* și *mișcare dialectică*, iar mitul rămâne prima mare realizare, acoperită de gândirea filosofică.

În schimb, concepția blagiană pleacă de la o critică consistentă adusă morfologilor culturii, ce susține existența omului ca fiind determinată de două moduri ontologice, numite *categorii*, reliefate în graficul următor:⁸⁸ lumea concretă, obiectivă, sensibilă, conștientă și respectiv, *orizontul misterului* ce semnifică lumea inconștientului, nevăzutului, magicului și misterului.

⁸⁶ Ibidem, p. 254.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ A se vedea L. Blaga, Gândire magică și religie în *Trilogia valorilor* (1946), p. 265.



Dublelul
Orizontului Spațial
conform Teoriei blagiene

S = spiritul uman
A = conștiință
B = inconștiul
L = lumea dată, concretă
M = orizontul misterului
c = categoriile conștiinței
d = categoriile abisale, stilistice

Astfel, teoria lui Blaga introduce epistemologic cele două planuri: al conștiinței și respectiv, al inconștiului, fiecare raportându-se la o axă diferită și având orizonturi proprii de reprezentare. Structura și forma spațiului sau a timpului este decisă în orice moment atât de diagrama peisajului fizic, cât și de cea a peisajului psihologic, astfel încât pe planul sensibilității concrete, spațiul și timpul au o *existență apostrofică*, adică variabilă, nedeterminată, capricioasă din punct de vedere spiritual. Cu totul altfel se conturează atunci planul imaginarului, unde aceste orizonturi spațio-temporale obțin forme și structuri concrete și ferm stabilite.

Cu alte cuvinte, teoria blagiană a *dublelor*, în spete, a perechii antinomice conștiintă-inconștiintă, divizează *orizontul spațial* în două: un orizont spațial ca un fel de *cadrul intuitiv indeterminat*, al nenumăratelor peisaje variabile dar reale, obiecte neutre ale sensibilității conștiințe, posibile acte creative din conștiința umanității; și respectiv, un orizont spațial, *cadrul determinat*, precis structurat, un fel de coeficient organic, permanent al inconștiului. Oricât ar varia peisajele, orizontul sensibilității e *nedeterminat, intuitiv* pentru orice subiect conștiint, în timp ce orizontul inconștiint e *determinat și structurat*, dar nu e același pentru toate subiectele, oricând și oriunde. Din cele de mai sus s-ar putea deduce că însăși conceptualizarea miticului sau magicului ar viza acest ultim spațiu bine delimitat al inconștiului.

Acest lucru înseamnă că uneori peisajul poate să faciliteze apariția unui sentiment spațial, dar totodată se poate întâmpla ca unul și același peisaj să declanșeze viziuni cu totul diferite. Viziunea spațială blagiană trebuie analizată din reflexul unei profunzimi sufletești, inconștientul proiectând un orizont de o anume structură. Altfel spus, inconștientul uman își creează o perspectivă, ca prim cadru al existenței sale, rămânând apoi posesorul acestui orizont spațial cu care se solidarizează organic. Conștiința unei persoane se poate deplasa prin orice peisaj, oricără de divers ar fi el, însă viziunea sa spațială rămâne unică, fiind legată de orizontul spațial singular al inconștientului. Ca atare, relația dintre peisaj și viziunea spațială nu este atât de simplă cum au conceput-o morfologii culturii.

Rezultă că orizontul spațial al inconștientului, total diferit de orizontul palpabil al conștiinței, propune dezbateri și suprapunerile interesante, cum ar fi de a „explica mai întâi – de ce unul și același peisaj pot să coexiste în culturi cu sentimente spațiale diferite, și al doilea – de ce în peisaje, de conformații, de profiluri cu totul diferite, poate să se mențină indefinitely timp o cultură de o unică și permanentă viziune spațială”⁸⁹.

Mai mult, orizontul spațial, indiferent că este vorba despre cel al conștiinței sau al inconștientului, posedă de asemenea un orizont temporal cu se intersectează⁹⁰; Blaga îl denumește metaforic în funcție de situația lui istorică: „timpul-havuz”, în care orizontul este îndreptat spre o trăire din viitor, „timpul-cascadă” ce apreciază dimensiunea trecutului și respectiv, „timpul-fluviu” unde se pune accentul pe valoarea prezentului.

În același timp, inconștientului și viziunilor sale (spațiale și temporale) li se adaugă o serie de factori a căror structură nu este neapărat condiționată de orizonturile implicate, precum: *accentul axiologic, atitudinea anabasică și catabasică, năzuința formativă*. Primul indică solidarizarea organică și

⁸⁹ L. Blaga, *op. cit.*, p 263.

⁹⁰ Ideea de intersecție nu se referă aici la *formele apriorice* promovate de Kant, ci mai mult la însemnatatea ritualică a binomului spațiu-timp, analizată în multe forme populare, religioase sau literare, de genul expresiei „de-a crucești și de-a curmezișul”, simbolul crucii, noțiunea de perspectivă în Renaștere, *cronotopul* în literatură etc.

valorică cu un anumit peisaj, de exemplu dacă accentul axiologic pentru un cadru spațial al inconștientului este negativ, înseamnă că orizontul spațial va fi configurat ca nonvaloare. Acțiunea anabasică și catabasică indică modalitatea prin care inconștientul interpretează sensul primordial al oricărei mișcări posibile dintr-un orizont oarecare. Rezultă că un *sentiment al destinului* condiționează stilul unei culturi și este de natură inconștientă, reunit sub imperiul atitudinilor: *anabasice* și *catabasice*, fie în *sensul de înaintare* (la europeni), fie în *sensul de retragere* (la budhiști, la egipteni) sau implică o stare de echilibru instabil și totuși neutră (la etiopi). În plus, năzuința formativă „este apetitul formei, nevoia invincibilă de a tipări tuturor lucrurilor... din orizontul nostru imaginar, forme articulate în duhul unei stăruitoare consecvențe.”⁹¹

De fapt, totalitatea acestor factori determină configurarea unui *stil* sau *matricea stilistică*. Această matrice poartă pecetea unui complex inconștient, deoarece la temelia creațiilor umane conștiiente rezidă un stil care modelează adâncurile tainice ale spiritului oricărei opere.

De aici se desprinde tocmai greșeala conceptuală imputată de Blaga morfologilor și anume faptul că au suprapus total peisajul peste *viziunea spațială*; „cert lucru, uneori peisajul poate să fie un moment prielnic – se sugerează prin comparație cu peisajul rusesc: stepa și viziunea planului infinit – conceput să înlesnească plămădirea unei anume viziuni spațiale”⁹²; ca atare, termenii blagiensi *orizont spațial* sau *spațiu matrice* sunt mult mai profunzi, cumulând reflexe atât ale exteriorului cât și ale interiorului sufletesc, conștient și inconștient deopotrivă.

Fără îndoială că două culturi pot să difere doar printr-un singur factor primar sau secundar, totuși acest parametru va determina un cu totul alt stil. El este produs al inconștientului ce controlează și administrează conștiința. Exemplul sugerat de Blaga demonstrează întocmai afirmația:

„Arta chineză seamănă de pildă cu arta impresionismului francez, prin dragostea de nuanță și de inefabil; ele se deosebesc însă profund prin

⁹¹ L. Blaga, *Trilogia culturii* (1944), pp. 118-119.

⁹² *Ibidem*, p. 118-119.

factori primari, precum orizontul spațial sau năzuința formativă. Orizontul spațial al artei chineze este acela succesiv alcătuit din locuri, care cer de fiecare dată prezența privitorului; orizontul spațial al impresionismului este acela al perspectivei infinite; năzuința formativă în arta chineză este de natură stihiacă, câtă vreme năzuința formativă a impresionismului este de natură individualizantă: atât arta chineză cât și impresionismul iubesc însă deopotrivă, mai mult nuanțele decât culorile tari, mai mult vagul decât precisul.”⁹³

Iată cum ar arăta schematic, matricea stilistică propusă de Lucian Blaga și varietatea lor pusă pe seama combinațiilor posibile:

Matrice stilistică	Orizont spațial	Orizont temporal	Accent axiologic	Atitudine	Năzuința formativă
1	Infinitul	Timpul-havuz	Afirmativ	Anabasică	Individualul
2	Spațiul-boltă	Timpul-cascadă		Catabasică	Tipicul
3	Spațiul mioritic				
4	Spațiul alveolar-succesiv	Timpul-fluviu	Negativ	Neutră	Stihiul

Prin urmare, orizontul spațial al inconștientului cuprinde o adevărată încărcătură spirituală, structuri esențiale, tensiuni, accente, atitudini, în timp ce rolul peisajului este unul corelativ.

În ceea ce privește orizontul spațial al culturii și spiritului românești, Blaga îl denumește spațiu mioritic⁹⁴, adică *un plan deschis, pe coamă verde de*

⁹³ Ibidem, p. 142.

⁹⁴ Referindu-se la spațiul mioritic și la zona specifică a Ardealului, orizonturile spațiale se pot contura diferit (ca utilitate și ordine geometrică la spiritul german și lăsând impresia de întâmplător și firesc, dezordonat crescut din peisaj, la cel românesc), după cum urmează: „Un exemplu: de vreo opt sute de ani saxonul din Ardeal, transplantat pe undeva pe malurile Rinului, își înalță în peisajul ardelenesc rosturile culturale și cetățenești, sobre și de piatră, în spiritul nealterat al spațiului său gotic, de ieri și de totdeauna. Sămânța permanentă a acestui duh, saxonul a adus-o cu sine de aiurea și o păstrează cufundată în râul săngelui său, precum aurul miraculos în matca legendarului

munte, scurs molcom la vale⁹⁵, spațiu matrice care în cele din urmă este extins întregii României, chiar dacă numai o parte din zonele ei sunt caracterizate de peisaje tip câmpie sau deal. Sufletul românesc dobândește, conform teoriei blagiene, nostalgia plaiului, a spațiului ondulat, sentiment păstrat tainic în straturile sale străvechi în acea *stăpânită îmbinare deal-vale*.

De asemenea, simțul pitorescului este studiat la mai multe popoare din sud-estul european, prin comparații arhitectonice ce implică orizonturi diferite. De exemplu, casa rusească, spre deosebire de cea românească, face risipă de spațiu, având tendința de expansiune, în conformitate cu propriu său orizont plat ce o invită să se întindă. Tot aşa arhitectura apuseană, răspunzând, în cuvintele filosofului, unei chemări a cerului, demonstrează o expansiune în înalt și.m.d.

În concluzie, considerăm că, din perspectivă blagiană, **lumea ca spațialitate** și reflexia ei culturală, artistică, literară, nu se răsfrâng numai dintr-un simplu loc-peisaj exterior și proiecția lumii reale, fiind mult mai complexe și de proveniență inconștientă. Există de multe ori același spațiu ce înregistrează manifestări spirituale diferite, deoarece structura spațială deține, pe lângă încărcătura pitorescului, și *accentele sufletești pe care le dobândește din partea unui destin uman, al unui destin alcătuit din anume duh și anume sânge, din anume drumuri, din anume suferință⁹⁶*.

Observăm că se impune adăugarea și analiza factorului denumit inconștient de către Blaga, pentru a defini plenar complexitatea orizonturilor spațiale, care adesea sunt impregnate de ceea ce este ascuns, transcendent. În acest context, am integra noțiunea de *mit*, în sensul descoperirii dimensiunii necunoscute ce a stat la baza creației unor lucruri, stiluri culturale, timpi sau spații.

fluviu. Iar alături, trecând legănat cu turmele pe lângă înaltele și negrele turnuri și cetăți care vorbesc despre un alt destin, ciobanul valah își slăvește din fluier, suind și coborând, spațiul său, care e numai al său. Sunt două feluri de oameni, care trăiesc în același peisaj, dar în spații diferite. Deși nespus de aproape unul de celălalt, ei sunt aşa de distanțați prin spațiile matrice, că opt sute de ani de viețuire megieșă, n-au fost suficiente să șteargă și să înfrângă depărtarea cealaltă, de pe planul inconștient dintre ei”, *Ibid.*, p. 162.

⁹⁵ L. Blaga, *op. cit.* p. 191.

⁹⁶ Lucian Blaga, *Spațiul mioritic* în *Trilogia culturii*, București, 1944, p. 162.

„Mitul ca și istoria sunt determinate de „matricea stilistică” a omului, a popoarelor, a insului. Acest stigmat împrumută mitului suprema demnitate ce-o poate avea o creație omenească, demnitatea umană; pecetea stilistică variază însă de la o regiune geografică la alta, de la un neam la altul și la fiecare dintre indivizi.”⁹⁷

Așadar, în opinia lui Lucian Blaga, creația mitică și ideea magicului sunt urmărite în funcție de coordonatele spiritului creator, mijloacele de *revelare* fiind **mitologia** ce le aservește material și **imaginarul**, un tot plastic și însuflare.

„Plăsmuirile mitice reprezintă încercări ale spiritului uman de a-și revela misterele existenței, ca orice alte încercări precum: metafizice, artistice, religioase sau științifice⁹⁸”.

Spre deosebire de morfologi însă, Blaga constată că *magicul* intervine în substanța oricărei culturi, iar *mitul* este exponentul cultural al unui semn stilistic unic. În concluzie, amândouă conceptele sunt constante ale spiritului uman, ceea ce le diferențiază fiind „dozajul” și modul de manifestare. Scopul este întotdeauna cognitiv, iar ideea că omul însuflarește locul după chipul și asemănarea să rămâne o finalitate subiectivă.

De asemenea, în semn de detașare netă de morfologi se înscrie ipoteza conform căreia dacă un individ trăiește într-un spațiu de câmpie sau munte, continental sau marin, acel peisaj nu va avea pentru stilul creaților sale spirituale nici pe departe importanța pe care o au *orizonturile inconștiente* – printre care se numără miticul și magicul. În caz de dezacord structural între orizontul inconștient al unui individ și peisajul conștient, se poate naște un sentiment al dezrădăcinării sau sentiment nostalitic, ce îl îndeamnă spre un alt peisaj real sau imaginar⁹⁹.

⁹⁷ Ibidem, p. 272.

⁹⁸ L. Blaga, *Gândire magică și religie* în *Trilogia valorilor*, 1946, p. 267.

⁹⁹ Vom vorbi mai mult despre acest fenomen când ne vom referi la orașul Buenos Aires și literatura sa. După Lucian Blaga, nostalgia orizontnică este prezentă în marile fenomene istorice ale dislocării popoarelor, migrației, exodului etc.

Ne aflăm astfel în fața unei revalorificări teoretice: dacă pentru Kant formele sensibilității¹⁰⁰ sunt constante subiective, intuitive ale umanității, la morfologi, valabilitatea formelor sensibilității se relativizează în funcție de realitatea cuprinsă, iar în studiul lui Lucian Blaga, viziunea teoretică a infinitului tridimensional omogen reprezintă o expresie pur ideală a orizontului spațial inconștient, propriu unei substanțe umane sau unei colectivități geografice, istorice, sociale, culturale strict circumscrisă.

Una din criticile aduse tezei blagiene îi aparține lui Romulus Vulcănescu¹⁰¹, care își intemeiază propria teorie a *fenomenului horal*, ca modalitate esențială de manifestare și definire a spiritualității române: „Lucian Blaga... nu studiază fenomenul cultural românesc, în mod direct și integral, ca pe o manifestare fenomenică de sine stătătoare, detașată de contingentele unui sistem, fie el și genial. Dânsul studiază fenomenul cultural românesc, în marasmul complexității lui, indirect, prin intermediul unuia dintre cei doi factori esențiali de cunoaștere și înțelegere a culturii, și anume prin formă, prin stil... Reducând cultura mai mult [...] la o viziune stilistică decât la una tematică”¹⁰².

În ceea ce ne privește nu suntem de acord cu afirmația de mai sus, considerând că prezenta opinie se apropie prea mult de morfologia culturii, deoarece susține cultura română ca fiind condiționată structural și funcțional de configurația pământului românesc. Totuși, printre noutățile propuse demne de a fi luate în seamă este observația că detaliile spațiului mioritic se repetă la infinit, însă nu de o manieră lineară (Blaga), ci radială

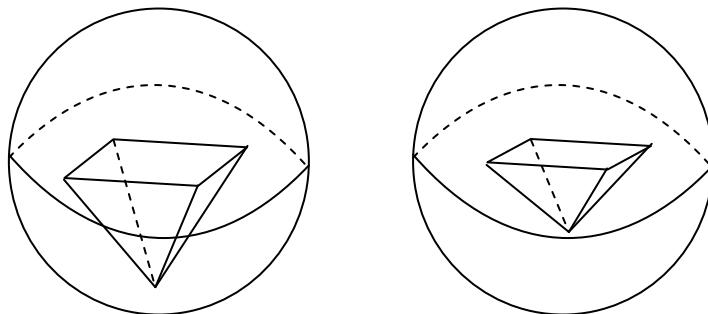
¹⁰⁰ Însă spațiul, ca formă a intuiției noastre, nu permite înțelegerea realității numai prin prisma senzațiilor. Pentru a fi gândit și înțeles, spațiul are nevoie de o *logică transcendentală*, conform lui Kant, adică de o înlănțuire cu sens care să se alăture sensibilității anterioare. Deci, pentru Kant, logica transcendentală este determinată de structura pe care o avem deja în mintea noastră, în timp ce la Blaga, transcendentalul coboară în noi, văzând o unire a *transcendentului cu transcendentalul dinăuntrul ființei noastre în matricea stilistică*, V. Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure* (*Kritik der reinen Vernunft*), trad. de N. Bagdasar și Elena Moisuc, București,, Ed. Științifică, 1969, p. 59.

¹⁰¹ R. Vulcănescu, *Fenomenul horal*, Craiova, Ed. Ramuri, 1944.

¹⁰² *Ibidem*, p. 40.

spre un centru, asemenea horei (Vulcănescu); personal considerăm că atât *spațiul horal* (intuitiv), cât și cel *mioritic* (analitic) se întregesc reciproc.

O ultimă observație importantă pentru teza noastră se referă la aceste concepții care s-ar putea încadra, în termeni blagieni, unei *conștiințe filosofice* (sau *spațiu imaginar filosofic*) ale unei anumite epoci, reliefate mai jos prin sferă transparentă. Dacă secțiunea plană ecuatorială, bi-dimensională din interiorul sferei reprezintă lumea reală, sensibilă și concretă, ce constituie baza diferitelor construcții de viziuni filosofice¹⁰³, atunci, conform raționamentului, în fiecare sferă se pot înscrie o infinitate de piramide. Aceste piramide simbolizează o posibilă viziune filosofică, altfel spus, o posibilă reprezentare spațială a unei filosofii, înscrise în sferă imaginară și ale cărei dimensiuni arată simbolic adâncimile existenței în totalitate sa – *misterul* la același Blaga. Însă din moment ce **spațialitatea** este infinită, atât ca materializare a unei teorii despre lume și existență, cât și ca diversitate imaginativă, rezultă că singura constantă care o va însoțи va fi elementul *posibil*, în calitate de recurență a imaginarului transpusă în *mit, literatură* sau *model cultural*.



¹⁰³ V. Lucian Blaga, *Despre conștiința filosofică*, Craiova, Ed. Facla, 1974, pp. 82-90.

Capitolul 3

Cultura secolului XX

Pentru a stabili reperele culturii secolului XX, trebuie avute în vedere premisele modernității ce desemnează semnificații și percepții proprii fiecărei culturi, asociate cu diferite forme și structuri intelibile – printre care și spațiul – care se transmit, se învață și subzistă, aşa cum am văzut, în diferite forme de gândire.

Astfel **cultura modernă** se cristalizează într-un produs plurivalent al activității omului, compus la diferite nivele de conștiință și raportat la mai multe domenii, exprimând o atitudine critică și ontologică față de natură și societate. Definiția din Dicționarul Limbii Române actualizat explicitează cultura ca: „Totalitatea valorilor materiale și spirituale create de omenire și a instituțiilor necesare pentru comunicarea acestor valori”, în timp ce civilizația este „Nivelul de dezvoltare materială și spirituală a societății într-o epocă dată, a unui popor, a unui stat etc.”, ultimul termen fiind asimilat de multe ori cu un stadiu maxim de dezvoltare.

Prin urmare, cumulând și eternizând suma experiențelor sociale și colective, cultura înseamnă ansamblul supraindividual de valori și semnificații care se constituie într-o societate efectivă, obiectiv constituită funcțional. Cu alte cuvinte, cultura înglobează toate demersurile umane și realitățile spirituale (religii, sisteme de cunoștințe, ordini sociale), iar civilizația doar rezultatul și realitățile temporare maxime la care o anumită cultură poate ajunge. Semnalăm această diferență¹ și implicit, situația ideală când cultura

¹ S-a făcut altădată distincția între cultură și civilizație, susținându-se după celebra formulă a lui Oswald Spengler, faptul că civilizațiile reprezintă stadiul actual al unor culturi apuse, aspect ce nu mai poate fi valabil într-o modernitate atât de diversificată, unde civilizația este mai mult decât o „moștenire ancestrală”(n. n.).

ar include civilizația, cu condiția ca prima să atingă în toate circumstanțele o stare superlativă de evoluție și dezvoltare. Oricum, amândoi termenii sunt în strânsă legătură și dependență, aşa cum vom arăta și prin trăsăturile ce urmează.

De fapt, cultura modernă continuă tradiția ce se naște din întreaga cunoaștere umană, atât materială cât și spirituală, însă ea reprezintă un prag al separării de tradiție, ce conduce la un demers flexibil spre inovație. Localizarea actuală este aşadar în contextualitate, ceea ce creează versiunile unor modele culturale distințe, raportate la identități culturale specifice. Totuși, se impun câteva diferențe semnificative ale culturii secolului XX față de așa-numita cultură tradițională:

Cultura modernă nu are un centru unic, ea fiind produsul unei stratificări și istoricități inevitabile, fapt ce stabilește multiple surse de producere care pot sau nu să interacționeze între ele.

Existența culturii moderne este percepță ca un ansamblu de manifestări ce pornesc de la o bază teoretică și au un caracter de reprezentare, accentuate în mod simbolic ori formal. *Simbolizarea și formalizarea realității* în modernitate ocupă un loc important, influențând mult mai pregnant decât în perioada clasică, mediul și valorile.

Sensul culturii este amplu lărgit, trecându-se de la o comprehensiune strict spirituală a culturii la o încadrare valorică a întregii activități conștiiente a omului ce susține praxis-ul său social.

Conceptul de cultură este extins, el asimilând și factorul social, însă fără a se reduce la acesta. În acest sens se evidențiază ideea că ierarhiile de valori sunt permeabile la orice modificare a *modelelor culturale* lansate de diverse comunități. Menționăm că prin model cultural înțelegem un complex de experiențe perene relevante și exprimate de o societate în timp, ce reunesc simbolurile² și conotațiile imaginariului din respectiva comunitate.

Sensul modelelor culturale constă în exprimarea unei politici, atitudini, ideologii și mitologii cu privire la acțiunea umană. Realizând un

² Simbolurile culturale pot fi materiale ori spirituale, regionale ori general umane, depinzând de mijloacele prin care sunt diseminate.

demers deconstructivist de a sesiza simbolismul și semnificațiile acțiunilor umane, ajungem la concluzia că motivația este supraindividuală, că omul este privit ca un construct teoretic universal, transpus dintr-o diversitate de forme actualizate în contexte culturale locale specifice.

Complexitatea societății moderne și a **modelului cultural modern** este conferită de noile transformări, cauzate de dezvoltarea tehnologiei culturale, prin aceasta înțelegând, nu atât instrumentele culturale moderne propriu-zise, ci gradul de reflexivitate și noile practici care se nasc din asumarea acestei meditații. *Tipologiile culturale* diferă de la o fază la alta a modernității, timpuri sau târzii, de aici rezultă că demersul de inovare culturală rapidă, prin care modernitatea se distinge de tradiție, conduce la apariția unor *rupturi, separări*, în același context general al modernității. Prin extensiune, în procesul de modernizare a unor societăți aflate în afara cadrului cultural european, se pot sesiza reacții de *adaptare* ori *respingere* a modelului modernității europene, și respectiv, efectele acestor reacții asupra modernității europene însăși. După cum s-a constatat, cultura modernă are un caracter *recuperator*, globalizant, prin care s-a realizat un grad ridicat de consensualism al societății.

În *Modelul cultural european*³ Constantin Noica afirma, argumentând, că unul dintre modelele exemplare pentru lumea istorică, îl constituie **modelul european**:

„Până la cultura europeană, toate celealte știute nouă au fost parțiale: au cunoscut numai un colț de Terra, oricât de întins ar fi fost el, și au dat socoteală numai de versiunea lor a spiritului. Singură cultura europeană, cel puțin din perspectiva noastră, după ce a încercat felurile variante (bizantină, romano-catolică, italiană, franceză, anglo-saxonă, ultimele două

³ Modelul cultural european este ultima carte scrisă și încheiată de Constantin Noica. A apărut în limba germană, în traducerea lui Georg Scherg, la Editura Kriterion, București, 1988, sub titlul *De dignitate Europae*. În limba română, aceste eseuri de filozofie a culturii europene au fost publicate mai întâi în revistele *Ramuri, România literară* și *Viața Românească*, în anii 1986–1987. Editura Humanitas publică volumul de față după versiunea din revistele menționate, revăzută și pregătită pentru tipar de autor, Constantin Noica, *Modelul cultural european*, București, Humanitas, 1993, ediție online: http://dragosh.com/Constantin_Noica-Modelul_Cultural_European.html.

pe un fond germanic), s-a deschis, prin conștiință istorică, înspre toate culturile știute. Față de ea, celelalte ne par parohiale. Să fie aci o iluzie europocentrică? În fond, nici nu le mai înregistram drept culturi depline, ci configurații culturale: configurația egipteană, chineză, indiană, în unele privințe chiar cea greacă, admirabilă și neîncetată fecundă, cum este. Atunci când Spengler sau Toynbee vorbesc despre culturi, ei înfățișează de fapt simple configurații culturale, din rândul căror ar face parte și cea europeană.”⁴

Ulterior, filosoful instituie diferența între o *cultură deplină, plenară* și acele *configurații culturale* ce nu interacționează decât limitat și se opresc în fața semnelor iraționale. În secolul al XX-lea însă se observă din ce în ce mai mult utilizarea termenului de *europocentrism* – spune Noica – în confruntare azi cu *amerocentrismul* – adăugăm noi; acest fapt demonstrează că cele două continente antagonice au asimilat și filtrat o sumedenie de culturi, atât civilizator, cât și lingvistic, artistic sau spiritual, dar în același timp și-au promovat valorile ideologice, morale, economice, simboluri ale puterii, influențând inevitabil toate popoarele⁵.

De asemenea, același autor propune o schiță de clasificare a culturilor, având ca puncte de reper morfologia (numeralele și alți conectori gramaticali): Unu și repetiția sa (culturile primitive de tip totemic); Unu și

⁴ *Ibidem*.

⁵ „Modelul, ca „sistem pentru studierea indirectă a altui sistem mai complex, inaccesibil direct”, aşa cum a fost definit, aduce o simplificare, dar una în esențial. Simplificarea, tot în esențial, poate fi dusă mai departe – în cazul culturilor cel puțin – [...] Însă merită să fie subliniat, pentru o clipă, spre a reliefa singularitatea culturii europene, faptul că ideea de „model” ca mijloc de investigație nu apare decât în sănul ei, ca metodă. Anticii nu modelau, descriau. Printre puținele cazuri de modelare, abia Platon, în Republica, dă ca model statul, spre a vedea în mare ce poate fi justiția în mic, la individ; dar în folosința dată modelul politic a fost luat pur și simplu drept realitate sau drept construcție platoniciană în sănul realității – atât de puțin concepeau anticii modelul. Pe de altă parte, Ideea platoniană putea fi considerată, într-o măsură, un model și ea, unul pentru realitate și realități. Numai că la antic ea apare prea des ca un model-prototip, mai degrabă decât un model-idee de lucru, cum îl invocăm astăzi. De aceea Ideea ca model este de fapt încărcată de toate notele din sfera ei, fiind mai bogată decât realitatea corespunzătoare, în timp ce modelul nostru de astăzi este mai sărac. În niciun caz despre acesta nu s-ar putea spune, ca despre Idee, că are mai mult adevăr decât realitatea însăși.” (C. Noica, *Ibidem*).

variația sa (culturile monoteiste, ex: cea islamică); Unu în Multiplu (culturile panteiste; ex: indiană); Unu și Multiplu (culturile politeiste; ex: elină); Unu Multiplu (sau „unitatea sintetică” a culturii europene):

„Căci aşa ni s-a vădit a fi modelul culturii europene, unul nedominat de prezența și fascinația Unului, ci deschis către totalizări succesive. Cu schema sa, modelul european arată că optează de la început pentru Unu-multiplu, din sânul rapoartelor posibile între Unu și Multiplu, cele care dau o variantă a tipurilor de cultură descrise de excepție și regulă. Într-o cultură axată de la început, din ceasul rupturii bizantine față de cultura antică, pe Unu-multiplu (aici pe Unu întreit), deschiderea și expansiunea aveau să confere stilul și măsura culturii ce se năștea. Singură schema cea nouă, eliberată cum este de blocarea în Unu sau de aspirația către el, poate duce la o adeverată structură, una activă, care ni s-a părut a fi unitatea sintetică. O astfel de structură este de la sine una de „forme structurante” – și dintr-o dată cultura cea nouă devine paradigmatică pentru orice altă cultură. Cum poate fi cultura o închidere ce rămâne închisă și, până la urmă, o formă de inerție istorică?”⁶

Mai mult, la rândul său, Fernand Braudel în *Gramatica Civilizațiilor*⁷ aglutinează conceptele. În fapt, el diferențiază în primul rând civilizațiile europene de cele neeuropene, iar în prima categorie distinge trei mari grupe: Europa propriu-zisă (Occidentul), Europa de peste mări (unde include America Latină, S.U.A., Canada, Australia și Noua Zeelandă) și respectiv, Europa orientală (fosta Uniune Sovietică), diviziune care ni se pare acum dogmatică la început de secol XXI. Mai relevantă ni se pare analiza termenului de *civilizație* pe care o realizează Braudel, unde asimilează atât istoria cât și geografia, la prima subsumându-se concepte ca societate, istorie, economie, mentalitate colectivă și continuitate.

Înțelegerea și aprofundarea spiritului caracteristic fiecărei culturi nu numai că susțin argumentele mitologizării, hermeneuticii și determinismului cultural, dar definesc categoriile spirituale relevante pentru o anumită operă și eventual o încadreză armonios într-un ansamblu.

⁶ Ibidem.

⁷ V. F. Braudel, *Grammaire des Civilisations*, París, Arthaud-Flammarion, 1987.

Înainte de alte considerații culturale, se impune totuși o observație referitoare la noțiunea de model în modernitate și anume faptul că acesta cunoaște o adevărată expansiune a diversității, în aşa măsură încât înlocuiește orice schematism canonic și rigid. Personal, preferăm prezenta alternativă ce înlătură orice omogenitate și creează în literatura contemporană o eterodoxie tematică și stilistică locală cu inserții regionale și/ sau universale. Cu toate acestea, un fond symbiotic de teme, atitudini, preocupări și chiar un limbaj comun⁸ au reușit să se transfigureze în timp, în ceea ce numim azi literaturi britanice, hispanice, est-europene etc.

Scopul prezentei analize nu este un studiu istoric și periodizat al identității culturale așa cum este ea reliefată de literatură, iar ideile, temele recurente sau circulare abordate sunt catalizate înspre o viziune panoramică, văzută în evoluția ei, fără pretenții de a elabora clasificări generale, nici ierarhii de valorizare.

O analiză a identității culturale proiectate asupra literaturii presupune deopotrivă căutări profunde, dar și riscuri, deoarece este destul de dificil de a situa în același *melting pot*⁹ două noțiuni aparent atât de diferite: istoria și ficțiunea.

Ca atare, ideea de identitate apare strâns legată de cea a *tradiției și a patrimoniului cultural* care este păstrat în pofida oricăror influențe și schimbări, în timp ce ficțiunea se traduce printr-o permanentă inovație datorată proprietelor rădăcini creative. Astfel, dacă o identitate culturală subzistă prin valori perene sau cel puțin definite ca fiind „definitive”, ficțiunea este un produs *inventat*, rod al *transfigurării și mimesis-ului*¹⁰, ce se transformă conform curentelor, modelor sau tendințelor literare.

⁸ Spre exemplu, în cazul continentului sud-american, unitatea lingvistică o reprezintă limba spaniolă, la care s-a adăugat armonios și limba portugheză din Brazilia, atrăgând aceleasi caractere distinctive americane. Totodată, America Latină cuprinde și insulele din Marea Caraibilor unde limbile engleză și franceză aduc variante ce îmbogățesc perspectivele modelului cultural la care ne vom referi în prezentul capitol.

⁹ Expresie americană prin excelență ce semnifică un creuzet de diferite culturi.

¹⁰ V. Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936) în <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm> și, respectiv, în

Termenii luați în considerare par *a priori* ireductibili. Cu toate acestea, dezvoltarea ambelor concepte, atât în America, dar mai ales în Europa, s-a realizat printr-un îndelungat proces de confruntări dialectice; în sfera identității culturale, dualismele antitetice se constituie în perechi de comparație precum: *unitate contra diversitate, național-local contra internațional-universal, spațiu rural versus spațiu citadin, centru versus periferie* etc. Trebuie menționat faptul că acești indici integrează mișcările estetico-literare care s-au caracterizat prin spirite diferite, autentice sau cosmopolite, naționale sau universale, populare sau singulare, adoptând o orientare centripetă ori una centrifugă¹¹.

Dacă în oricare confruntare a contrariilor intervine și „natura umană”, descrisă de Hegel în *Fenomenologia spiritului*¹² ca o reacție de *provocare și răspuns*, atunci inevitabil va încolții sămburele unor situații aproape dramatice ce se vor reconfirmă: „fiecare om are propria sa imagine despre sine, imagine de care este, însă nesigur; el râvnește ca altcineva – individul din față sa – să îi întăreasă, să îi confirme, prin părerile lui, propria sa părere despre sine. Câtă vreme părerile despre sine ale unui om nu sunt confirmate, consfințite, recunoscute prin girul opiniilor altui om, părerea despre sine a individului „nu are încă adevăr” [...] Datorită acestui fapt, omul este la început dorință: adică dorință de fi sigur de propria sa identitate, jinduire ca propria identitate să-i fie recunoscută ca atare... ”¹³. Această atitudine este definită de eseistul Ion Vartic drept „mișcarea recunoașterii” pentru că, indiferent de spiritul dramatic mai mult sau mai puțin vizibil al situației create, ciocnirea dintre identități sau indivizi poate fi asemănătă cu o

Iluminări, o antologie de texte traduse de Catrinel Pleșu, prima ediție, Univers, 2002: literatura este un schimb permanent cu lumea în sensul că prin intermediul ei se reflectă, recreează și percep realitatea.

¹¹ Conform fiecărei epoci a existat mereu o alternanță a celor două idei antagonice:

- Cea *centripetă* însemnând orientarea înspre rădăcini și primordialitate.
- Cea *centrifugă* indicând tendința înspre universal, esențial, modelul “civilizator”.

¹² G. W. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, București, Ed. Academiei, 1965, p. 109 și urm., citat de Ion Vartic în *Ibsen și „teatrul invizibil”*, București, EDP, 1995, p. 93.

¹³ I. Vartic, *op. cit.* p. 93 și urm.

analiză comparativă drastică, ce se soldează cu afirmarea unui anumit model cultural, social etc. ce pretinde să fie recunoscut de celelalte pe plan estetic. Nu dezbatem aici eliminarea unui pol al dihotomiei în favoarea altuia, ci doar subliniem oglindirea inerentă oricărei consacrări identitare sau estetice.

În toate acestea, importanța rezidă de fapt în perenitatea unor modele și persistența lor în operele literare, de artă, ca o emblemă a creativității umane neistovite:

„În spiritul culturii, înțeleasă ca structură istorică deschisă, nu încape sfârșit; modelul ei nu pierde, aşa cum nu pier (decât doar prin suprimare violentă a subiectului sau materiei ce le poartă) operele de artă ori ideile. Ca o structură deschisă, spre deosebire de culturile închise de până acum, modelul european nu poartă în sine o pulsiune a morții – putând fi reluat, cum și este, pe întregul glob – și nici nu poartă tendințe de intrare în stagnare. În momentul când, în urma celor două războaie nefaste, continentul european a părut să rămână doar un spațiu muzeal și să treacă în stagnare istorică, a apărut versiunea americană a modelului, cea sovietică, ba chiar versiunea japoneză pe plan industrial, tot atâtea modalități sortite să scoată totul din stagnare și poate să reînsuflăască modelul pe continent el însuși”¹⁴.

Mai mult, *moda culturală* este determinată de existența unui model care se poate exprima prin diferite variante. Nici una însă îndeajuns de cuprinzătoare, în sensul de a totaliza toate opțiunile consumatorilor. Moda culturală nu își propune să realizeze o asemenea unificare de ampioare în beneficiul unei unanimități de expresie. Pluralitatea culturilor în modernitate a fost recunoscută treptat pornind tocmai de la această nevoie resimțită (mai cu seamă în cea de a doua jumătate a secolului XX) de a democratiza ierarhiile culturale, și de a asigura accesul la cultură prin formularea unei diferențe, chiar admiterea unor divergențe care să nu fie totuși antagonice, astfel încât să împiedece realizarea unui *dialog cultural*.

¹⁴ Constantin Noica, *op. cit*, Capit. „Regula, Excepția și Nașterea Culturilor”, ediție online: http://dragosh.com/Constantin_Noica-Modelul_Cultural_European.html.

Revenind la Europa, Noica susține vivacitatea modelului european caracterizat drept un model al *inițierii* continue și permanente: „Întregul glob stă sub modelul european, la finele veacului al XX-lea. De la coasta americană a Pacificului și până la coasta rusă, tot a Pacificului; în America Centrală, ca și în cea de Sud ori în Australia, peste tot cultura europeană este, cu forme excesive uneori, cu forme începătoare câteodată, la ea acasă. Africa a fost scoasă de ea din primitivitate, Asia a fost scoasă din somn, o dată cu marxismul european”¹⁵. Islamul nu este luat în considerare de filosof sub motivația că nu deține un sistem de valori proprii, ci numai o religie *de sorginte iudeo-creștină*; în același timp, India independentă s-a poziționat într-un timp anistoric, după ce vechea țară supusă și nesuverană s-a subordonat tot unui model european, chiar dacă insular.

Așa cum aminteam în capitolul anterior, Oswald Spengler, în *Declinul Occidentului*, face o clasificare a culturilor în primitive și superioare. Din prima categorie se detașează categoric cele egiptene și babiloniene, rămânând însă cramponate, în toate manifestările lor, la credința într-o acțiune cosmică totală și nemijlocită, reacționând astfel numai prin impulsuri de moment¹⁶. Odată cu apariția *hazardată* a culturilor superioare se dezvoltă și tendința din ce în ce mai puternică de a înlocui acel efect cosmic neconditionat cu ceva viu, însuflețit, uneori material; în cuvintele lui Spengler, *cultura începe să aibă suflet* prin reprezentanții săi. Iar aceștia simt și își conștientizează identitatea într-o aşa măsură încât sunt în stare, măcar ipotetic, să-și controleze nu numai obiceiurile, credințele, miturile și arta, ci chiar rasele și clasele sociale. Grupul culturilor superioare nu înseamnă deloc o unitate omogenă și nici simultană. Dimpotrivă, el reprezintă o infinitate de combinații nebănuite din care se materializează numai cele care supraviețuiesc intemperiilor genetice și așa-numitelor *relații interculturale*:

„Câtă bogăție psihologică în aceste culturi care se atrag, se resping, se apropie, se studiază, se influențează, se impresionează una pe alta sau se sacrifică, fie că se admiră reciproc sau se combat când vin în contact nemijlocit, fie că trăiesc izolate având în față universul formal al unei culturi moarte... ”¹⁷.

¹⁵ Ibidem, Cap. III. „Schemă, Structură, Model”.

¹⁶ Oswald Spengler, *op cit.*, vol. II, p. 46.

¹⁷ Ibidem, vol. II, p. 67.

Pe de altă parte, Arnold Toynbee în opera sa fundamentală *A Study of History* (1934-1954) – *Studiul Istoriei*, încearcă să descrie întreaga istorie a omenirii care să depășească limitele unor civilizații inferioare sau superioare propuse de Spengler, lucrarea având și un ton mult mai optimist decât *Declinul Occidentului*. Reținem că Toynbee respinge teoriile potrivit cărora mediul climatic și condițiile geografice au jucat un rol preponderent în determinarea civilizațiilor sau diferențierea popoarelor. Opinia sa este că geneza unei civilizații are loc atunci când se cumulează cei doi factori: mediul geografic și respectiv, interacțiunea dintre om – ca rasă – și natură (cu presiunile și provocările inerente asemănătoare alternanțelor Ying-Yang din mentalitatea asiatică), pe care le numește *provocare* și *ripostă*. În viziunea sa, nașterea civilizațiilor *fără antecedent*, adică a civilizațiilor care provin din societățile primitive – egipteană, sumeriană, pre-chineză, maya și minoică –, se datorează jocului reciproc dintre *provocare* și *ripostă*. De asemenea, acest proces devine funcțional și pentru așa-zisele *civilizații afiliate*, adică cele care se nasc în afara teritoriului pe care se află civilizațiile din care descind, chiar dacă elementul ce constituie provocarea aparține majoritar naturii umane.

În această ordine de idei, Toynbee elaborează criteriile care determină creșterea, dezvoltarea și progresul civilizațiilor și anume, întinderea în spațiu a unei civilizații. Autorul elimină din această selecție progresul tehnic sau cel spiritual; un rol major în expansiunea geografică a unei civilizații îi este atribuit războiului, iar în articularea unui stadiu din devenirea unei civilizații sunt evidențiate „personalităților creatoare” sau „minorităților creatoare”, capabile să-și nege tradiția și să deschidă drumuri noi, prin mimetism scot masele din inerție, le pun în mișcare, făcându-le să progreseze.

Astfel, reiese că din această perspectivă Oswald Spengler sau Arnold Toynbee par limitați la concepția de sfârșit decadent al Europei occidentale, în timp ce Lucian Blaga se arată inspirat atunci când se referă la reînnoirea culturii europene după mijlocul secolului XX, datorită suflului nou, liber de dogme ce se naște în Sud-Estul european: „Ceasul de fericită plenitudine a spiritului european, dacă va mai bate undeva, va bate cu toată certitudinea aici în Sud-Estul nostru, care până mai ieri era situat în spatele lui Dumnezeu”.

Acest *spațiu balcanic*, aflat la întrepătrunderea culturilor și religiilor a fost teoretizat de mulți scriitori și filosofi români, printre care Eminescu, Blaga, Mircea Eliade, Ion Barbu, Tudor Vianu, Brâncuși etc. *Pământul de cumpănă* de care vorbea Lucian Blaga a avut ocazia de a împleti ipostaze diferite, ajungând la o *structură de romanitate orientală*, perpetuată de *medie-reea bizantină*¹⁸, fapt ce permite de la sine conservarea unor structuri mitico-arhaice care constituie tema următorului capitol.

Deocamdată, conceptualizarea spațiului sud-estic european, în speță, cel românesc, rămâne la cadrul general ancorat în participarea individului la viața cosmică, în conturarea unei religii (*natura-biserică* definită de L. Blaga) sau fundamentarea *podului* între civilizații (M. Eliade), construcții determinate ontologic într-un anume spațiu și timp (natural și convențional – M. Muthu). Mai mult, apartenența acestor viziuni la cosmocentrismul arhaic imemorial și la antropocentrismul european occidental indică o orientare bipolară a culturii române, de asemenea, statutul de „popor de frontieră”, aflat în starea de echilibru instabil, și respectiv, includerea sa în lumea posibilului, a virtualităților eternizate în diferite contextualități¹⁹.

Dincolo de limitările categoriale, cristalizarea diferențelor națiuni mici și mijlocii – aşa cum sunt popoarele balcanice, spre exemplu – a dus la acceptarea unor pluralități culturale din cele mai diverse. Înfățișate sub multiple forme, relațiile politice, social-economice și culturale aparțin binomului flexibil și totuși actual, *centru-periferie*. Solomon Marcus în articolul său „Centru și periferie”²⁰ explica pertinent această distincție:

„Distincția centru-periferie sau centru-margine apare în domeniile cele mai variate: economic, social, politic, religios, științific etc. Chiar acest fapt arată că ea se impune ca o distincție esențială în orice evaluare umană, este o ade-

¹⁸ Mircea Muthu, *Dinspre Sud-Est*, București, Ed. Libra, 1999, p. 22.

¹⁹ V. capitolul aparte din lucrare despre lumile posibile. Aceste **virtualități eternizate** semnifică „fie *genericul* (cu ipostaza *increatului*, postulată artistic de Brâncuși sau Ion Barbu), fie *precaritatea existenței* sau *virtualul pur*, posibilul. [...]”. Linia de interpretare Nae Ionescu, M. Vulcănescu, L. Blaga și C. Noica face inteligibil raportul dintre virtual și actual și a., M. Muthu, *op. cit.*, p. 29.

²⁰ Solomon Marcus, „Centru și periferie” în *Secolul 20* nr. 4-5-6/1997, pp. 291-297.

vărată paradigmă universală, cum sunt timpul, spațiul, criza, limbajul, imprecizia, metafora și atâtea altele. Centrul și periferia sunt un aspect particular al nevoii de ordonare, de ierarhizare a lucrurilor după importanța lor”.

În acest sens, Spengler critica puterea de absorbție a orașului mondial ce anulează provincia, aceasta fiind expresia *civilizației* opusă *culturii*. Nefiind de acord cu acest raport eronat, totuși autorul pleada în subtext pentru o recentrare care să însumeze și alte spații decât cele europene și o ieșire din provincialism.

O reușită ilustrare a teoriei „cadrelor de cultură” ca elemente izomorfe ce determină nașterea unei comunități a elaborat-o P. P. Panaitescu²¹, în lucrarea sa de strictă referire la poporul român: „din cele două arii de cultură europeană, cea latină și cea elenică, s-a desprins romanitatea orientală, având la bază cultura română dar cu adânci influențe bizantine, datorită aşezării sale geografice și legăturilor economice cu Bizanțul și cu slavii”²².

Prin generalizare, deducem că apariția diferitelor areale **geografico-socialo-culturale** determină geografii literare specifice, ce se încadrează curențelor mai mari sau mai mici, în funcție de unitatea spirituală pe care acele spații o presupun și totodată, implică cumularea unor factori comuni de ordin etno-lingvistic, estetic, cultural, religios, simbolic, mitic, structural etc. Drept consecință, numeroase teorii literare au clasificat literaturile europene după acești factori²³, în special înrudirea etno-lingvistică, tocmai din același impuls de re-centrare a Europei moderne pe care îl enunțăm mai sus.

În vederea reliefării acestor specificități, cu aproximările inerente, date rate jocului de constante și variabile ce particularizează semnificațiile mitice ale spațiului în literaturile naționale sau regionale propuse, trebuie urmărite îndeaproape criteriile de analiză, insistând asupra dihotomiei universal-național sau regional, Occident versus Orient, America versus Europa.

²¹ P. P. Panaitescu, *Introducere în istoria culturii românești*, București, Ed. Științifică, 1969.

²² *Ibidem*, p. 49.

²³ Nicolae Iorga în *Istoria literaturilor romanice și dezvoltarea lor*, ținea cont de factorul geografic, de cel al „amintirilor comune” și de cel religios, integrând România și explicând secționarea Europei (apuseană/răsăriteană), citat de M. Muthu, *op. cit*, p. 34.

Capitolul 4

Universal versus național și regional. Identitate culturală

A defini orice cultură ca atribut universal al umanității, care deține rădăcini naționale și/sau regionale, este, probabil, un fapt evident, ce necesită continuu noi evaluări. În general, idealul unei culturi naționale se dezvoltă concomitent cu constituirea statului-națiune, fiind una dintre părghiiile importante ale formării acestui tip de comunitate socială, transpusă în forme bine conturate. Cultura națională este percepția drept simbolul tradiției unei comunități care revendică un teritoriu, o limbă, o credință religioasă, chiar o anumită formă de guvernământ. Coeziunea culturii naționale se descrie prin definirea unui *spirit al poporului* ce constituie factorul rezistent, esențial al respectivei comunități:

„Fiecare popor are o față proprie¹, un chip al lui de a vedea lumea și de a o răsfrânge pentru alții. Fiecare își face o idee despre lume și despre om, în funcție de dimensiunea în care i se proiectează lui însuși existența” scria Mircea Vulcănescu în introducerea la *Dimensiunea românească a existenței*, insistând în schița sa fenomenologică asupra unității în diversitate a spiritului european, intersectată cu viziunea antropocentrică din epoca grecească.

Pe de altă parte, dihotomia *spirit occidental-spirit oriental*, la care se adaugă și diferențele între *Nord și Sud*, ilustrează două forme de gândire ce se regăsesc în antropocentrismul european și în viziunile despre lume ale marilor culturi. Acest „duh al locului” are sens, conform părerii exprimate

¹ Acest spirit al popoarelor este instituit în Romantism de către Herder într-o epocă de cristalizare a națiunilor (n. n.).

de Mircea Muthu², numai dacă implică *paradigme mai largi, antropologice, geopolitice și etnice dominante*. Deci esențială nu este îngustarea de sens, ci tocmai integrarea fertilă a locului sub raport cultural, chiar dacă nuanțele între centru și periferie sunt mult mai pregnante³. Spengler era primul care punea în egalitate cultura europeană cu alte culturi, chiar dacă viziunea sa era incompletă, deoarece nu asimila interferențele culturale, aceasta a influențat nașterea unor concepte precum *geografia istorică*, morfologia urbană sau geografia politică, teorii ce au regândit vechile structuri într-o ordine mai flexibilă și despovărată de elemente autocratice.

La polul opus se situează o teorie, tot mai vehiculată la sfârșitul secolului al XX-lea, conform căreia suntem martorii unui *hegemonism cultural*, iar diferențele culturale existente nu produc nicidcum o egalizare de şanse pentru toate culturile, deoarece chiar exportul de cultură – impus printr-o modă și anumite modele – este guvernat de anumite principii de uniformizare. Se ridică atunci întrebarea, cât de „națională” mai este o cultură care se intersectează inevitabil cu influențele globalizării, cum se realizează efectiv raportul dintre național și universal în prezent, ori dacă specificul național se mai întrezărește în importul masiv, uneori coercitiv, de forme instituționale? ! Se impune, de asemenea, rezolvarea dilemei cu privire la percepția actuală a culturii naționale, dacă aceasta a fost redusă doar la păstrarea unor caracteristici etno-lingvistice, ori a rămas legată de tradiție.

Remarcăm faptul că atunci când Goethe enunță *principiul de literatură universală*, iar româncii germani lansau conceptul *comparatismului* între diversele culturi ale epocii lor, se refereau mai cu seamă la cele ale Occidentului și Orientului, având în vedere numai o modestă hartă culturală a Europei, redusă la un grup de țări. Conceptul formulat în acea perioadă, purtând consecințele unui luminism teoretic și optimist nu mai

² Mircea Muthu, *op. cit.*, p. 158.

³ Odată cu consolidarea națiunilor europene se cristalizează *centrele* ce polarizează viața politică, militară, culturală etc. din zona europeană și *periferiile*. Chiar dacă la început acestea sunt marcate de complexul *centrului*, treptat ele câștigă în autonomie, prin substituția uneori *eroică* a centrului dominant (V. *Ibidem*, p. 159).

coresponde, în accepțiunile sale, *tehnologiei culturale* de azi, nici măcar nu este actualizat de înțelesul modern al termenului *național*. De fapt, „cultura națională” a fost un atribut de seamă al societății capitaliste, devenind unul din punctele forte ale romanticismului cultural și politic, dar a degenerat prin exagerări xenofobe și rasiste la o dimensiune fundamentalistă.

Omul universal și cultura universală sunt tributare *europocentrismului*, aşa cum afirmam mai sus. În prezent însă, relația dintre universal și național nu mai este una antagonică, prin urmare, studiul analitic ar trebui să renunțe la construcția unor ierarhii exhaustive și să redefină noile categorii sincrone ale modernității⁴.

Prin comparație, în secolul al XIX-lea termenul de național era enunțat odată cu construcția identității, descrierii etnografice alăturându-i-se, discursul despre etnogenezele diverselor comunități, diferențele psiho-lingvistice etc., ceea ce a dus la o diversificare maximă a entităților naționale, legitimate astfel pe o comunitate culturală solid ancorată în realitatea culturală. Adesea, statul și formarea națiunii au coincis, dacă nu cu formulele statale, politice, atunci cu înființarea instituțiilor și instrumentelor culturale, însă există uneori și decalaje considerabile. Ne referim aici la statele aşa-numite tinere și la apariția regiunilor, grupurilor, într-un cuvânt, la emanciparea *localismului* sub forma unui acut naționalism modern.

Prin *grup* înțelegem o minoritate, a cărei cultură este fie opusă, fie tangentă la cultura majorității, ori situată la granița culturii globale și care duce, în general, o politică de *recunoaștere și emancipare*, afirmându-și public dreptul la *diferență*. Pe măsura diferențierii tehnologiei și spiritului modern, cultura s-a transformat dintr-o cultură etnicistă într-una civică,

⁴ Printre altele, popoarelor cărora li s-a impus un regim autocratic, fie de dreapta, fie de stânga, deținîn cultura lor o noțiune destul de confuză de *universal*, însă interogația noastră este dacă ostracizarea lor de la standardele culturale ale modelului recunoscut – aşa cum acestea au fost constituite în Occidentul liber și democratic – nu a însemnat oare și faptul că aceste țări nu au avut pentru perioade lungi, de aproape o jumătate de secol, o cultură adeverată? Dacă totuși au avut, atunci cum se integrează această cultură, să spunem, *minoră* (*fără vreo conotație spengleriană*) comunistă, dictatorială, în cadrul unui concept universal? Răspunsul necesar este unul singur: regăndirea relației universal-național și acceptul „influențelor reciproce”, dar și o reinterpretare actuală a literaturii de disidență.

subsumând ramurile culturilor elitiste, populare, subculturale, aspecte ce nu au relevanță pentru studiul de față.

De fapt, în modernitate, realitatea spirituală națională nu poate fi exclusă, nici redusă la o singură entitate reactivă. În prezent, cultura națională se află într-o relație de *contextualizare* atât cu regionalismul, cât și cu universalismul, ceea ce denotă o continuă și flexibilă raportare la situațional, zonal și câteodată global.

Analiza conceptului de *identitate culturală* se poate realiza în funcție de maniera în care se grupează și diferențiază realul și imaginarul. O viziune comparativă asupra identității culturale, din punctul de vedere al literaturii create în acel spațiu, trebuie să fie înainte de toate flexibilă, după cum arată Fernando Ainsa⁵. Dincolo de delimitarea unor obiective, ce oferă caracteristicile omogene sau sincretice, primordială este cercetarea metodologică a unui proces identitar care se află într-o continuă evoluție. Drept consecință, nucleul *identității* se cristalizează pe caracteristicile fenomenologice ale căutării și ajustării sale plurale, „bază definitorie a popoarelor care se traduce printr-o calitate socio-biologică, independentă de voința individului, (...), dar care are sens numai atunci când se exprimă în interacțiune cu mai mulți indivizi”⁶.

Să ne amintim că omul, pentru a face față singurătății existențiale, a încercat mereu să-și definească mediul și să se identifice cu și prin el, în absența unui loc propriu și unic. Cel puțin aşa a reușit să-și *transceandă* condiția efemeră, să treacă peste factorul *ambiguitate* și să echilibreze balanța pierderilor și a câștigurilor⁷. În cazul continentalui nou, America a trebuit mai întâi să piardă „protectoratul european” pentru a-și putea urma drumul de creație și autodefinire.

⁵ Fernando Ainsa, *Identidad cultural iberoamericana*, Madrid, Edit. Gredos. 1986, pag. 9.

⁶ Amílcar Cabral, *Declaración de la Bogotá*, în *Informe Final*, Unesco, Paris, 10-20 ian. 1978.

⁷ „În această lumină ne apare și Abélard, nominalistul, fondatorul Sorbonei care prin evadarea sa din mănăstire se aseamănă cu Don Quijote sărind peste garduri. Dar ne întrebăm, era oare mănăstirea de unde fugea Abélard „locul” său natural? Orice evadare dintr-un loc închis are loc ca urmarea unei pierderi.”, în María Zambrano, *Notas de un método*, Mondadori, Madrid, 1989.

Identitatea culturală înseamnă valorizarea de sine a unui colectiv înrădăcinat într-un anume patrimoniu social – inclusiv istoria, civilizația, tradițiile, sistemele etice și estetice – care aspiră, dacă nu la o conștiință totalizatoare, cel puțin la una majoritară. Este interesant de observat necesitatea de situare într-o postură antagonică a acestei reprezentări raportate la alte sisteme culturale, prezente în același cadru spațio-temporal, antagonism datorat alterității propriu-zise și conceptului minoritar de grup, care pentru propria sa emancipare și supraviețuire are nevoie de sublinierea diferențelor.

În cartea sa despre identitatea ibero-americană,⁸ Emmanuel Anati descrie factorii care guvernează și determină o cultură. Autorul descrie *componentele exterioare* grupului social: adaptarea la climă, peisaj, floră și faună; mijloacele socio-economice; contactele și relațiile cu popoarele vecine; și *cauzele interne* precum și nivelul tehnologic; structura socio-politică; mijloacele de comunicare în masă; științele, ideologiile și religiile; și respectiv atitudinile și abilitățile artistice, creative și imaginativе.

Vom lua în considerare pentru studiul nostru doar prima și indirect ultima componentă, ca elemente definitorii socio-culturale cu referințe concrete în literaturile analizate.

Michel de Certeau, în lucrarea sa *Inventarea cotidianului*⁹, afirma că orice povestire este istoria unei călătorii, implicit a unei evoluții, asemănătoare cu formarea unei culturi. De fapt, totalitatea „aventurilor” trăite sau narate produc adevărate *geografii de acțiune* ce organizează și anticipatează întreaga evoluție a spațialității. Ele se referă la semantica spațiului¹⁰, la psiholingvistica percepției¹¹, la fenomenologia comportamentelor organizatoare de „teritorii”¹² sau la semiotica ce definește cultura

⁸ Emmanuel Anati, *Gli elementi fondamentali della cultura*, Jaca Book, Milano, 1983, pag. 17, citat de Fernando Ainsa în *Identidad cultural Iberoamericana*, Madrid, Gredos, 1986, p. 32.

⁹ V. Michel de Certeau, *L'Invention du Quotidien*. Vol. 1, Arts de Faire. Union générale d'éditions. 1980.

¹⁰ V. John Lyons despre „Locative Subjects” și „Spatial Expressions”.

¹¹ V. Miller și Johnson-Laird despre „ipoteze de localizare” în *Language and perception*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

¹² V. Albert E. Schefflen și Norman Ashcraft, *People Space: The Making and Breaking of Human Boundaries*, Garden City, Anchor, 1976.

drept un metalimbaj spațial¹³ Totodată, considerăm hotărâtoare diferența dintre spațiu, în general, și „loc”, ultimul desemnând un spațiu anume ordonat, în care elementele constitutive sunt distribuite în relații de coexistență: socială, civilizatoare sau asemănătoare cu alte sisteme „locative”.

De altfel, individualizarea formelor de existență, atât interne cât și externe, implicit a celor spațiale, chiar *dizolvarea lor spirituală* au conturat primele conștientizări ale identității; ulterior, acestea au fost estimate ca avantaje ale Americii în fața Europei, fiind asemănătoare unei reacții germ-native care, dincolo de ocean, au încolțit mult mai ușor datorită absenței „balastului” medieval.

În concluzie, problema identității unei culturi nu se ridică atât timp cât nu este sesizată vreo diferență sau oglindire imperfectă între aceasta și celealte culturi. Drept rezultat, afirmarea identității se constituie într-un sistem, subiectiv și obiectiv deopotrivă, de autoapărare împotriva a ceea ce se consideră *amenințare privativă*. Tocmai din acest motiv, popoarele primitive care trăiau izolate nu și-au pus niciodată problema *definirii identității până când nu s-au confruntat cu intruși „diferiți” pe teritoriul lor*.

De fapt, exact aceste deosebiri obiectivează presiunea și amenințarea asupra propriei integrități, iar drept consecință, identitatea se proclamă mai acut în societățile amenințate, evidențiind ceea ce au ele specific în istorie – cum este cazul popoarelor latino-americane –, în timp ce la societățile exportatoare de sisteme culturale, cum sunt cea europeană și, recent, cea a Statelor Unite ale Americii, definirea identității este un proces pașnic, aproape implicit. Așa cum spunea T. S. Eliot, presiunea exercitată este univocă¹⁴: „Atunci când omul nu înțelege o altă persoană și nu este posibil să ignore, el obișnuiește să exercite o presiune inconștientă asupra celuilalt pentru a-l transforma în ceva care poate fi înțeles”.

¹³ V. Šcoala de la Tartu, mai ales Y. M. Lotman și B. A. Ouspenski în Lotman, *Mythe – Nom – Culture*, în *Travaux sur les systèmes de signes: École de Tartu; textes choisis et présentés par Y. M. Lotman et B. A. Ouspenski*, (traduits du russe par Anne Zouboff), Bruxelles: Éditions Complexe, 1976, pp. 18-39. (Original: 1973).

¹⁴ T. S. Eliot, *Notes Toward Definition Of Culture* (1948), cons. în trad. span., Barcelona, Bruguera, 1983, p. 93.

Capitolul 5

Între Orient și Occident

Considerăm oportună prezenta comparație nu dintr-un exces derivat din spiritul românesc, sugerat sau ilustrat adesea în pagini de istorie și literatură în postura de punct aflat la confluența civilizațiilor, ci mai mult, datorită faptului că respectiva pendulară spațială ne va ajuta să situăm mai bine în modernitate antropocentrismul european.

Inițial, aşa cum observa Mircea Eliade, Occidentul a însemnat o *noțiune pur geografică*, în timp ce Orientul era asimilat Islamului ca o *noțiune pur religioasă*¹. În mod evident, acestor concepte li se adaugă treptat altele, precum constantele culturale, geopolitice, literare, determinând opoziții complexe. Un exemplu în acest sens îl constituie axa Est-Vest peste care cade perpendicular cea Nord-Sud, ambele cu conotațiile de rigoare.

Aceste limitări sau încercuiri iau ca punct de referință Europa, iar în funcție de perioada istorică, sunt catalogate fie ca antinomice, fie ca spații posibile, în definiții ce constituie însăși tema preocupărilor de morfologie culturală.

În acest context, filosofii secolului al XIX-lea operează cu diverse tipologii preferențiale, destul de rigide. Odată cu începuturile secolului al XX-lea, teza lui Spengler despre culturile „statice”, circumscrise simbolurilor spațiale închise, aşa cum le-am descris în titlul anterior, sau cea a „modelelor funcționale” descrise în *A Study of History* a lui Toynbee², sunt ajustate considerabil, iar antinomia înclină înspre unul dintre poli, fie exacerbând tradiția mistico-esoterică a Orientului Îndepărtat, fie înspre

¹ Citat de M. Muthu, *op. cit.*, p. 42.

² Arnold Toynbee, *A Study of History* (1934-1961) în trad. lui Dan A. Lăzărescu, *Studiu asupra Istoriei*, Humanitas, 2 vol., 1997.

favorizarea Occidentului. Cele două conflagrații mondiale nu sunt decât motivul care declanșează procesul de redescoperire a structurilor mentale din culturile islamică, indiană și chineză, însă aprofundează totodată moștenirile eline în partea occidentală.

Așadar, *europocentrismul* sau mai exact, occidentalocentrismul se naște din comparația cu Orientalul, insistând mai mult pe opoziții decât pe un nucleu comun, fapt ce dezavantajează clar punctul estic, uitând că „Aristotel, Sf. Thomas, Dante sau Meister Eckhart fac parte dintr-o tradiție metafizică la care Orientalul participă și astăzi” (Mircea Eliade). Pe de altă parte, observăm intenția de a sintetiza antinomia în conceptualizarea a doi termeni, pe raportul cărora se structurează fiecare teorie: *apolinic (finit)* – *faustic (infinit)* la O. Spengler; *știință sacră* – *știință profană* la R. Guénon, unul dintre susținătorii metafizicii extrem-orientale; Orientalul „mai contemplativ” – Occidentul „mai practic” după S. Bulgakov, *eternul – istoricul*, pentru C. Noica; cârmuire despotică – individualism politic la N. Iorga³ și a.m.d.

Deducem de aici importanța acordată teoriilor europene referitoare la complexa chestiune a filosofiei și morfologiei culturii. Nu suntem în măsură să susținem același lucru despre teoriile orientale, contribuțiile fiind extrem de diversificate și puțin accesibile. În ceea ce ne privește ne raliem opiniei formulate de Mircea Muthu care evită definițiile tranșante și limitative: „Spațial vorbind, înțelegem prin Occident culturile europene originale și cele transplantate în continentul Americii, iar din punct de vedere spiritual Occidentul este reductibil la matricea greco-latiană, la care s-a adăugat, simbiotic adesea, ideologia creștinismului. Despre Orient ar fi probabil mai corect să se vorbească într-o dublă accepțiune: aceea clasică, vizând culturi ce s-au cristalizat dependent de Europa (chineză ori hindusă) și ipostaza, restrictivă, într-un fel, a culturilor de impact direct (islamică) și secular cu Europa”⁴.

³ V. M. Muthu, *Dinspre Sud-Est*, p. 43 și urm.

⁴ *Ibidem*.

Tot același autor îl citează pe Nicolae Iorga care își declară fascinația față de confluențele Asiei și Europei în spații precum Peninsula Iberică din secolul al VIII-lea sau teritoriile de frontieră naturală a Munților Urali. Limitările se contopesc în secolul XX, pentru că tabloul sinoptic se complică, adăugând mereu noi repere ale mentalităților, istoricității, antropocentrismului etc. În loc de concluzii, menționăm următoarele trei observații:

a) Coroborând cele de mai sus, se poate afirma că există o viziune a Occidentului și Orientului ca unități de sine stătătoare ce propun modele universale și au finalitatea antinomică (Spengler, Toynbee, Blaga) în cazul structurării celor două zone conform „configurațiilor spațiale” (Noica), deduse din digresiunile istorico-filosofice:

„Marile sisteme din secolul XX pun în balanță, urmând parcă sugestiilor lui Hegel din „Filosofia istoriei”, antropocentrismul european, cu radicalul său elen, cu vizuirea cosmocentrică ce impregnează, la amplitudini diferite, culturile din Extremul Orient, Oriental Mijlociu și Oriental Apropiat.”⁵

Cu alte cuvinte, cele două spirite se întrepătrund reciproc și se susțin vîi în dihotomia cosmică, unul prin antropocentrism, altul prin imanentism.

b) De asemenea, să nu uităm de criza europeană dinainte de jumătatea secolului XX, manifestată printr-o stagnare europeană, pe care Anton Dumitriu în studiul său *Orient și Occident* (București, 1943), o pune pe seama atâtior utopiei ce denotă imperfecțiunea realității și evadarea într-un spațiu și timp veșnic⁶. Astfel, Occidentul este mai mult preocupat de umanitate și veșnicia sa, în timp ce Orientalul caută adevărurile absolute și *Omul* dincolo de devenirea sa iluzorie. În acest sens, Constantin Noica evidențiază la fel utopiile, ca o constantă a culturilor, în special în epoca modernă:

„Culturile – s-ar putea spune – se ivesc din vârtejul comunităților. Spre a da o consistență ideală, adică până la un punct formală, unor asemenea învârtejiri istorice (dincolo de orânduirile impuse de tirani sau de constituțiile trecătoare ale câte unei comunități), oamenii au închipuit, probabil întotdeauna, dar mai ales în timpurile moderne de la Thomas

⁵ *Ibidem*.

⁶ Autorul detaliază aceste aspecte în *Culturi eleatice și culturi heracleitice*, Ed. Cartea Românească, București, 1987.

Morus încoace, tot felul de utopii. Ar putea chiar exista ispita de a înfățișa o morfologie a culturilor pe temeiul analizei adâncite a feluritelor utopii. Numai că „toate utopiile se petrec pe o insulă”, cum s-a spus, iar această desprindere a lor de spațiul real le scoate la fel de bine din rotirea sau curgerea timpului istoric”⁷.

Fără a vedea staționar spațialitatea, conchidem că identitatea occidentală evoluează mai mult pe orizontală, iar cea orientală pe verticală, trunchiul lor simbiotic fiind reprezentat înainte și după *ruptură*⁸ de o multitudine de posibilități de comunicare. Cele două sisteme au în comun circumscirea și ordonarea în spațiu – obsesie caracteristică mai mult europeanului și concepției sale cosmocentrice – și structura lor de „configurații culturale” deschise conexiunilor, vaselor comunicante, dialogului intercultural.

c) O ultimă observație pertinentă acestui subcapitol, cu toate că este doar secundată temei alese, se referă la nucleele oriental-occidentale ce coexistă în așa-numitele *culturi minore* (Emil Cioran), cum este și cultura română. Dacă Lucian Blaga, Anton Dumitriu sau Constantin Noica regăsesc prin argumente personale, *eternul și istoricul* coabitând armonios în istoria și imaginariul românesc, ca un pod peste cei doi poli, ce se traduc printr-o sinteză, mereu perfectibilă, a egalității culturii în fața timpului, Emil Cioran percepse *instinctul istoric* ca o *hipertrofie a culturilor mari* (Egiptul, Grecia, Roma, Germania, Rusia și Japonia) care propun lumi de valori concrete, în timp ce culturile mici sunt în afara eternității spirituale și condamnate să-și depășească condiția pentru fi salvate în timp:

„Culturile mici n-au valoare decât în măsura în care încearcă să-și înfrângă legea lor, să se descătușeze dintr-o condamnare care le fixează în cămașa de forță a anonimatului”⁹ și respectiv,

⁷ C. Noica, *Modelul cultural european* (1993): Cap. IX: Un Alt Înțeles Pentru Morfologia Culturilor. Morfologia culturii europene. V. http://dragosh.com/Constantin_Noica-Modelul_Cultural_European.html.

⁸ „În lucrările culturii europene, care n-a așteptat năvălirile barbare și potolirea lor spre a se naște, ci a crescut în Bizanț aparent firesc din cultura greacă, în realitate însă printr-o ruptură categorică față de ea, numele cel nou a venit să schimbe nu numai cugetele, ci și lumea toată, până la urmă” (Ibidem, Cap. X: Cultura europeană).

⁹ Emil Cioran, „Tragedia culturilor mici” în *Schimbarea la față a României*, București, Humanitas, 1990, ed. a VI-a, 2001, p. 8-9.

„Culturile mari dispun până la hipertrofie de un instinct istoric, adică de o pornire nestăvilită de a-și revărsa toate posibilitățile în mărginirea devenirii lor, de a-și epuiza ultimele resurse în procesul existenței, de a nu rata niciun element din potențialul spiritului”¹⁰.

Indiferent cum este abordat procesul hermeneutic, dinspre particular înspre general sau invers, întotdeauna factorii național, regional, continental sau global vor derula fascinante constante formale și variabile explicabile spațial sau istoric. În cele din urmă, acestea se aglutinează proteic în dezbaterea generalizată a lumii secolului XX.

Atragem atenția că exemplificările vor apartine mai mult prozei, pentru motivul că imaginarul este una dintre cele mai bune diagnoze pentru psihologia și cultura etnică a unui popor.

¹⁰ *Ibidem*, p. 9.

Capitolul 6

America versus Europa

Prima necesitate esențială la care răspunde cultura este identitatea¹: „Suntem cine suntem prin limba pe care o vorbim, moștenirea istorică, valorile, tradițiile și obiceiurile pe care le împărtăşim, prin creația literară, artistică și filosofică în care ne-am format. Cultura satisfacă nevoia de apartenență opusă singurății (...), are rezonanțe afective puternice”². Dincolo de latura individualității, s-a demonstrat existența a nenumărate idiosincrasii culturale ce scot la iveală diferențe, specificități, dar mai ales puncte comune, universale: „Ele s-au format și se dezvoltă mai ales pe terenul delimitării de alte culturi, al separării și chiar al refuzului confruntării. În ciuda sămburelui universalist ascuns sub miezul originalității, ele se lasă cunoscute prin acestea din urmă”³.

Da la bun început se naște întrebarea: de ce s-au ales spre comparație două identități ce practic conviețuiesc într-o relație ambiguă, maternă, duplicitară și rivală? Răspunsul rezidă, în primul rând, în abordarea plurală a diferitelor semnificații antinomice, locale și universale, ce au circulat de-a lungul istoriei, și respectiv, în încercarea de a reconcilia cele două identități culturale, promovând o dezbatere în favoarea diversității postmoderne.

Pe de altă parte, ne propunem să ilustrăm că, dincolo de mult uzatele diferențe între cele două spații reprezentative, există periferii și conflicte în cadrul aceleiași unități geografice aparent omogene, divergențe întoarse în oglindă în continentul opus. Nu vom utiliza coordonata spațială ca factor

¹ Mircea Malița, *Zece mii de culturi, o singură civilizație spre geomodernitatea secolului XXI*, Ed. Nemira, București, 1998, p. 37.

² M. Malița, *op. cit.*, p. 37.

³ *Ibidem*.

decisiv în definirea unei culturi decât în măsura pe care am apreciat-o nece-sară și suficientă pentru a limita și ulterior supune comparației mentalită-țiile, spiritele, concepțiile, imaginarul și alte orizonturi ale inconștientului.

Cu toate acestea, s-a scris mult despre influența exercitată de bătrânu continent – adesea denumit generic *Occident* – asupra restului lumii. Unii susțin „tendința” aproape acaparatoare, manifestată până în secolul XIX inclusiv, de a suprapune istoria universală celei europene. Noțiunile de cultură, identitate și istorie sunt intim legate între ele, dat fiind că Europa este cea care a inițiat *contactul* între regiuni și culturi anterior izolate, în special în America, prin procese în lanț precum *descoperire, cucerire și colonizare*.

De fapt, America „intră” în istoria universală doar în 1492 și timp de aproximativ trei sute de ani poartă masca de satelit european. În tot acel timp, parametrii europeni erau singurele „certificate de istoricitate” prin care se putea concepe integrarea conform şablonului impus. În realitate, cum se întâmplă cu orice colonizare, aspectele dominante se transformă și se confundă cu cele universale, fapt pentru care considerăm oportun să începem analiza noastră cu modelul cultural american.

6.1. Modelul cultural nord-american

Modelul cultural nord-american este asimilat ca fiind hegemonic și neunivoc. În prezent el este foarte mediatizat, suportând presiunea modernității și *mondenității culturale*, care erodează valorile culturale propriu-zise și chiar marginalizează anumite aspecte. Cu siguranță, imaginea culturală americană este cel mai vândut produs cultural al secolului XX, pentru că și-a asigurat performanță în aproape toate domeniile, precum și excelență unor standarde. Totuși, conceptul unei Americi (de Nord) culturale este deocamdată în formare, deoarece uneori mai persistă ideea conform căreia Statele Unite nu sunt decât o copie culturală a Europei luministe și liberale⁴.

⁴ V. Marius Jucan, *Geneza culturală a modernității*, cons. în: <http://idd.euro.ubbcluj.ro/interactiv/cursuri/MariusJucan/geneza-culturala/geneza-culturala.htm>

Atât model al democrației, cât și *jandarm al lumii*, sistemul american suscitat cele mai contradictorii interpretări: unele surse îl consideră promotorul unui *imperialism cultural*, în timp ce altele îl contemplă ca adevărul constructor al lumii postmoderne.

Din punctul de vedere al lui Marius Jucan – la care subscriem –, particularitatea modelului cultural american constă în legătura dintre dezideratele fundamentelor sale ideale și *praxis-ul* vieții sociale, o simbioză între *idealismul* unei lumi ce se caracterizează prin imanență și *politicele* care pun în viață reală o reformă într-o continuă optimizare.

Modernitatea este una dintre trăsăturile sale și rezidă în felul în care este analizată chestiunea secularizării. Pornind de la un model teocratic, societatea americană a dezvoltat un model democratic modern, diferit de cel clasic atenian ori roman. Totuși, în societatea americană, procesul de desăvârșire a democrației nu poate fi înțeles fără impactul cultural european al tradiției liberale, cea mai importantă fiind combinația dintre revoluția religioasă, protestantismul, revoluția politică – constituționalismul american – și cea industrială. Statele Unite ale Americii poate fi privită ca singura țară în care revoluția a reușit practic, fără să conducă ulterior la o dictatură personală, ori de grup. Esențial rămâne faptul că secularizarea societății americane nu este totală, aceasta fiind profund legată de mai multe tradiții religioase, de unde rezultă expansiunea multiculturalității, a ideii separației puterilor în stat, a genezei națiunii civice și a trans-naționalității.

În aceeași ordine de idei, reținem că istoria formării societății americane a însemnat și excluderea brutală a unei populații native, sau exploatarea prin instituția sclaviei a unei alte rase de proveniență tribală, aduse cu forță de pe continentul african. S-a cristalizat astfel *cultura Vestului și a frontierei*, după unele teorii aceasta fiind de fapt americanizarea intrinsecă a Americii de Nord. Normalizarea s-a tradus prin de-tensionarea situațiilor conflictuale etnico-rasiale, în detrimentul altora, azi destul de discutabil, cum ar fi pluralismul, religia laică americană sau conceptul de non-discriminare numit *political correctness*.

Hegemonismul cultural american și condiția **marginalității** culturale sunt cele două fațete ale aceleași chestiuni evidențiate de profesorul Jucan. Hegemonismul s-a instalat vizibil după cel de al doilea război mondial, constând în capacitatea societății americane de a arbitra conflicte internaționale, de a promova mai departe percepțele doctrinei Monroe. Fenomenul în sine nu s-a manifestat doar printr-o prezență economică și militară, ci și prin ceea ce s-a numit stilul de viață american, pragmatic, adică orientat spre acțiune și capitalizare simbolică. Modelul american face din două deziderate filosofice iluministe: fericirea și libertatea, un singur precept de drept al fiecărui individ modern. Pe deasupra, marginalitatea unui asemenea model s-ar explica din perspectiva singularității și izolării sociale. America de Nord ar putea fi interpretată drept o Atlantidă modernă, o insulă a noutății, un centru radiant al experimentalismului modern și postmodern, uneori fragil și alteori puternic.

Curentele și modelele literare s-au transformat identic, contribuind hotărâtor la consolidarea identității americane și de asemenea, alimentând reflectări continue și complexe asupra disputelor culturale acerbe.⁵

Considerăm că operele scrise în secolul al XIX-lea se pot numi *texte creaoare de identitate*, deoarece etapa lor de creație coincide cu procesul de formare și emancipare a statelor naționale. Iar temele predilecte ale prozei din acea perioadă sunt tocmai socialul, politicul și nonficiționalul, din moment ce însăși ficțiunea nu dispune încă de un teritoriu efectiv definit pentru a se inspira. În majoritatea operelor predomină efortul susținut de a înțelege condițiile, crizele și inconvenientele occidentalității transferate Americii.

Henry James, scriitorul britanic născut în America, fiind preocupat de problema contrastelor între cele două continente, susținea acum un secol că „a fi american e sinonim cu a avea un destin sofisticat”. Astăzi s-ar putea

⁵ De exemplu, romanticismul părea să relieveze spațiul american mai bine decât neoclasicismul hispanic, determinând nașterea termenilor de *națiune* (la începutul secolului XIX) și *spirit național (Volkgeist)* precum și expresii cu iz „local”; mai apoi, odată cu apariția realismului, naturalismului, modernismului, avangardei și suprarealismului, s-a consolidat un autentic dialog cultural.

reitera afirmația, deși anumite condiții au dispărut. Cel puțin începând cu anii '50, America a reușit să treacă peste sentimentul de *deposedare* literară și senzația de a fi *expatriată* raportându-se la cultura europeană.

În prezent, peisajul este cu totul altfel, când facilitățile schimburilor și comunicației determină o influență reciprocă notabilă între ficțiunea și non-ficțiunea de pe întreg mapamondul.

Cu toate acestea, pe măsură ce noua *universalizare* – privită dincolo de parametrii tradiționali ai occidentalității – s-a instaurat, în studiile despre identitatea culturală au apărut revendicările⁶ à *outrance* din orice domeniu. În acest proces recuperatoriu, *diferențele* au fost protagonistele principale, ajungând chiar să devină categorii absolute de individualizare a specificului național.

S-ar putea afirma fără exagerare că, identitatea culturală, în calitate de concept modern, se datorează culturii imaginilor (fie orale, scrise sau reale), purtate până la extincție și regenerate precum hologramele la infinit în istoricitate, idee susținută, printre alții, de Lezama Lima⁷:

„Imaginea este cauza secretă a istoriei [...] Într-un vas de lut purtăm o comoară, spun Evangheliile și această comoară e captată de noi prin imaginea produsă și forță posibilă pe care o transmite. Însă imaginea trebuie să fie aproape de moarte, suferind încordarea arcului în totalitatea ei enigmatică și fascinantă [...] pentru ca respectiva posibilitate să capete sens și să intre în vâltoarea istoriei”.

6.2. Modelul cultural european

Există un model cultural european consacrat? Unii au văzut în modernizarea secolului XX un proces cultural european, alții au confirmat realitatea instabilă a unei Europe fragmentare, care se proiectează spre multiple orizonturi culturale. Scopul comparatist capătă aici un sens ontologic, dar răspunsul profesorului Marian Papahagi indică clar un demers flexibil, ce include atât Vestul cât și Estul într-o grupare care se vrea armonică, înglobând respectivele diferențe:

⁶ Încercarea de a actualiza, prin *diferențe cantitative* și *reconversii calitative*, specificul regional sau național.

⁷ José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, La Habana, Ed. Letras Cubanias, 1981, p. 19.

„Se vorbește azi mai mult ca oricând de Europa, un mit frumos revine și pare să redevină realitate. Dar care Europă? Mi se pare că a răspunde la această întrebare este indispensabil și că nu poate fi abordată problema unei “integrări culturale” europene, înainte de a o fi făcut în chipul cel mai explicit. Când suntem prost dispuși, frustrările noastre ne împing să credem că Occidentul și-a construit splendida realitate de azi în parte și datorită acestei divizări, senin acceptate în Vest, dramatic suportate în Est. Mai traumatic era însă pentru Estul european de mai ieri, să accepte definiția restrictivă a Europei, care pentru el făcea cât o excludere de facto. S-a descoperit apoi că nu numai așa-numitul Est european, ci întreaga parte occidentală a imensului imperiu sovietic era Europa; și noi țări, construite Dumnezeu știe cum, renăscute, recusute, s-au înfățișat în prim plan”⁸.

De fapt, istoria facilitează dovezile necesare prin care se poate evidenția, în perioade diferite și în mai multe zone europene, o *conștiință a diferenței*. Chiar mai mult, s-a proclamat o statuare a superiorității acestei alterități, care a transformat conștiința modelului cultural european într-un fel de zid protector, ce îi izola pe cei ce se considerau în interiorul culturii, de cei care erau priviți drept barbari și primitivi. Personal, atunci când analizăm formarea unui model cultural continental, nu ne referim în primul rând la coordonatele lui geografice. Ele contează desigur, din perspectiva descrierii unui spațiu, ca punct de sprijin dar nu total și suficient pentru descrierea unor experiențe culturale și determinarea sensului acțiunii umane. Ca atare, indiferent de actualitatea unui anumit model cultural european, el trebuie să apară distinct prin formele sale de organizare, iar dintre acestea, pentru cazul Europei, ni se pare semnificativ cel construit pe relația dintre dimensiunea locală și cea continentală. Menționăm aici că inclusiv diferențele regionale, între central și estic sau vestic marchează diferențe de structură și mentalități la nivelul formelor europene.

Conștiința unei unități culturale ce depășește granițele localului i-a fost inoculată Europei, fie prin intermediul unor imperii – napoleonian,

⁸ Marian Papahagi, *Insula scufundată: cultura română modernă și Europa* (traducere din italiană; Delia Morar, Ana Maria Vaida) în Echinox, nr. 1-2-3/1999; v. <http://lett.ubbcluj.ro/~echinox/archiva/1999.html>.

habzburgic etc. –, fie prin cel al unor frontiere ecumenice, ambele forme fiind instituții de marcă ale culturii europene. Relația dintre local și regional sau trans-local, centru și periferie, urbanitate și ruralitate au creat forme concrete prin care modelul cultural european se distinge de celelalte modele sincrone. O asemenea relație, subsumabilă celei dintre unu și multiplu (foarte asemănătoare celei propuse de C. Noica amintite în același capitol) indică faptul că modelul cultural european este extensibil și adoptă strategii ca atare⁹. Derivă de aici o primă caracteristică a culturii europene și anume importanța acordată **rațiunii**, măsurii și deschiderii calculate spre lumea înconjurătoare, fapt ce conduce înspre raportări obiective permanente.

O a doua trăsătură a modelului european general este **experimentalismul**, prin transformări și evoluții succesive. Drept consecință, raționalizările și reducțiile culturale au structurat modelul spre o unitate, dezirabil organică, dintre teorie și practică, spre găsirea unui sens integrator al umanității în univers. Totodată, modelul cultural european s-a cristalizat pe practicile sale religioase, economice, militare, administrative, care erau adiacente unei cauze și unui sens al acțiunii, ce au implicat adesea rupturi ale tradiției¹⁰ și inovații culturale.

O altă caracteristică, de data aceasta comună și altor modele este **pluralismul**, explicitat prin mentalitatea colectivă ca fiind o expresie a momentelor de conștiință ce ilustrează în fiecare epocă reprezentările lumii și care exercită tacit sau fățuș presiuni, influențe, mișcări sociale (diversitate religioasă, mituri, mode). În cazul Europei, în cuvintele aceluiași analist, Fernand Braudel, mentalitatea colectivă este departe de a se fi construit pe un fond comun, ci „prezintă o varietate infinită de caracteristici comune”.

Un alt aspect adus în lumină este acela al **continuității**, pus pe seama trecerii timpului istoric care este învins de un model cultural extrem de

⁹ În acest sens, chiar și integrarea europeană se supune acelorași reguli ale strategiei politico-economice și sociale, în contextul diferit al secolului al XXI-lea.

¹⁰ Aceste rupturi s-au manifestat uneori în formele violente ale unor revoluții care caracterizează mai cu seamă cultura modernă a societății capitaliste europene. V. Fernand Braudel, *Grammaire des Civilisations*, Paris, Arthaud-Flammarion, 1987.

solid, în contraponderea ideii tragicice de autodistrugere întâlnită la Spengler, combătută de altfel de Blaga sau Noica:

„În asemenea elemente, ca tot atâtea valori și unități sintetice, culturile eliberate de tutela naturii încep a gândi, a vorbi, și a sta de vorbă cu zeii. Dar le trebuie timp ca să ajungă până la ei, nu atât un timp al extazului sau un timp pur, al desfășurărilor logice, ci timpul real, timpul istoric. Să se poată înfrângă timpul cu el cu tot? Cultura europeană a arătat că se poate. Cine nu cunoaște lecția culturii europene se precipită în neființă sau în marele somn al Timpului”¹¹.

O ultimă accepțiune a *europeanismului*, asupra căreia atragem atenția, este evidențiată de Ștefan Borbely și se susține pe ideea unui comparativism implicit referitor la **afirmarea identității prin opoziție**, de unde rezultă o dublă oglindire ontologică a modelului european:

„Pentru a înțelege spiritul european, trebuie să detectezi ceea ce acesta neagă, și abia ulterior ceea ce afirmă; trebuie să sesizezi linia de falie, în virtutea căreia occidentalul (căci în ultimă instanță despre el este vorba, ca tip uman și de civilizație) așterne în cele din urmă oglinda neantului în fața lui însuși, pentru a desprinde din reflexele estomilate ale acesteia contururile propriei sale existențe”¹².

6.3. Modelul cultural latino-american

Teoriile prezentate până acum par aplicabile, cel puțin teoretic, acestui model, deoarece din punctul de vedere european și nord-american, America Latină continuă să fie o *imagine întoarsă*, deformată a celor două continente, revelând un spațiu unde toate normele, regulile, directivele occidentale par mai difuze sau flexibile. Data fiind această oglindire incompletă, europeanul, ibericul, indianul, afro-americanul care populează teritoriile amalgamate latino-americane, împreună cu toate coordonatele carteziene, pozitiviste, pragmatice și utilitare, dau impresia unor nisipuri mișcătoare, fapt ce afectează temporar demersul rațional și disciplinat, ascunzând ficțiuni curioase și pasionante, dar și identități recurgibile.

¹¹ C. Noica, *Modelul cultural european*, 1993, Cap. XVIII.

¹² Ștefan Borbely, *Visul lupului de stepă. Eseuri*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1999, pp. 205-206.

Prinț-o comparație alegorică cu *Furtuna* lui Shakespeare, **descoperirea** și **colonizarea** Americii au fost episoade traumatice, în care s-au întîrât: Prospero, o Europă purtată de dorințe de euopenizare a tărâmurilor și popoarelor altei lumi; Ariel, intelectualul, povestăș al istoriei, ale văzutelor și nevăzutelor, bunelor și relelor; și respectiv Caliban, primitivul, cel ce se metamorfozează în canibal. Treptat însă, acesta din urmă devine o provocare. Astfel, el recunoaște că Prospero și Ariel l-au învățat limba lor și le mulțumește spunându-le că va ști întotdeauna *cum să blestem*, atitudine îngrijorătoare pentru Prospero care mărturisește: „avem nevoie de prezență de spirit, să fim pregătiți atunci când ne va surprinde Caliban”¹³. O asemenea paradigmă despre definirea Noii Lumi proiectează diferență semantică între *a descoperi* și *a inventa*. Rezumând, **descoperirea** constă în a reuși evidențierea a ceva necunoscut, îndepărtat sau ascuns, care există într-un anume loc și timp; **invenția** înseamnă a reuni elementele naturale și artificiale, compunând o realitate specifică cu sens, dar care înainte nu exista¹⁴.

Este adevărat că literatura a reușit să aprofundeze perceperea realității acestui nou tărâm descoperit și inventat, adesea la nivel ficțional, mai mult decât un tratat de antropologie sau sociologie – a reliefat Octavio Paz -. Dacă luăm ca punct de referință cuvintele lui Ezequiel Martínez Estrada¹⁵: *sunt cărți care desăvârșesc popoare*, exemplul său paradigmatic fiind Biblia, text la care s-ar putea adăuga cu prisosință, *Iliada* homerică, *Quijote*-le lui Cervantes, operele lui Shakespeare, Balzac, Dostoievski sau Joyce, pentru a-i cita numai pe câțiva autori universalii; dacă proiectăm în oglindă America, cu siguranță ar apărea nume precum: José Hernández, Miguel Angel

¹³ Richard Morse, *El espejo de Próspero (Un estudio de dialéctica sobre el Nuevo Mundo)* Ciudad de Mexico, Siglo XXI Editores, 1982, p. 7-8 și 169.

¹⁴ *a descoperi* – a găsi un lucru căutat, necunoscut sau ascuns; a afla; a pătrunde o taină, un mister. – Lat. disco(o)perire (DEX '98, <http://dexonline.ro>).

a inventa – a crea, a născoci ceva nou care nu a existat până atunci, a imagina pentru prima dată; Din fr. Inventer (DEX '98, <http://dexonline.ro>).

¹⁵ Ezequiel Martínez Estrada, *Los hombres y los libros*, eseу inclus în *En torno a Kafka y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, Barcelona, 1967, p. 160, citat de Fernando Ainsa, *op. cit*, p. 24.

Asturias, García Márquez, Borges, Hemingway, Faulkner, Juan Rulfo, Rubén Darío și alții din aceeași constelație de seamă, ale căror opere au multiplicat orizonturile americane înspre *universal*.

În schimb, formele obișnuite, adică cele comune de manifestare culturală care nu aparțin personalităților exemplare, prin simplul fapt că erau „diferite”, au primit apelativul de *exotice* și uneori *marginale*. *Cazul american* s-a reliefat înainte de secolul XX prin oscilarea între cele mai diverse atitudini: subevaluare, compătimire, paternalism cultural, admirația pentru *fantasticul american* sau aşa-numita *viziune humboldtiană* definită de Germán Carrera Damas¹⁶:

„Nevoia științei europene de a explica America, dar fără a lua în considerare maniera prin care America se explică pe sine însăși, obligând-o să folosească un limbaj „occidental” pentru a se face înțeleasă, dar mai ales pentru a fi „acceptată” în contextul internațional”.

Trebuie subliniat faptul că această mentalitate eurocentristă a fost un privilegiu al metropolelor Occidentului și o defavoare a țărilor latino-americană, care au avut adesea sentimentul că trăiesc undeva *într-o cultură a Balcanilor*, aşa cum amintea Carlos Fuentes. În cadrul acestei perspective *marginale* apar foarte clar diferențele între creațiile culturale, sociale și științifice hispanice și respectiv, aceleia europene și nord-americane. De asemenea, nu lipsesc proiecțiile pesimiste și sceptice cu privire la crearea unor frâne continue de stopare a evoluției istoriei hispanice.

În aceeași ordine de idei, sub panorama istoriei, loviturile de stat, perioade de instabilitate și crize economico-sociale, contrarevoluții și dictaturi au anulat sau cel puțin limitat *într-o mare măsură* ambițiile cultural-artistice și cuceririle sociale latino-americană. În romanul lui Gabriel García Márquez: *Generalul și labirintul său*, exemplul este perfect ilustrat:

¹⁶ Germán Carrera Damas, “Por una visión no occidentalizada de América Latina”, Conferință susținută la Congresul *Geocultural visions of the world*, University of Cambridge, 29. III. –2. IV. 1982, citat de Fernando Ainsa, *op. cit*, p. 47.

„Era sfârșitul. Generalul Simón Jóse Antonio al Sfintei Treimi Bolívar și Palacios își dădea sufletul. Răpise dominației spaniole un imperiu de cinci ori mai întins decât Europa, dusese războiul de douăzeci de ani pentru a-l menține liber și unit, îl condusese cu mâna forte până în ultima săptămână, dar acum când îi suna ceasul nu avea nici măcar consolarea de a se fi făcut crezut... [...] „Nu sunt spaniolii, ci propria noastră lipsă de unitate cea care ne-a dus din noua la pierzanie” spuse. Vorbind despre măreție, bogățiile și talentele Americii, repetă de mai multe ori: „Suntem o neînsemnată specie umană. [...] America este neguvernabilă [...], țara aceasta va cădea fără cruce în mâinile mulțimii ca să treacă după aceea pe seama tiranilor neînsemnați de toate rasele și culorile” ”¹⁷.

Literatura a reliefat cu un oarecare patetism aceste contradicții ale identității latino-americane, în special în zona Río de la Plata, Mexic, Chile și Venezuela, regiuni cu un însemnat număr de emigranți. În același timp, proza hispanică a manifestat adesea un interes deosebit pentru recunoașterea venită din partea culturii occidentale. Cu toate acestea, încă pentru multă vreme, Europa a continuat să ofere așa-numitele *credite de americanitate* numai acelor opere a căror identitate se mulează pe un anumit tip de exotism sau folclorism aprioric.

Astfel create respectivele şabloane de apreciere, narativa lui G. G. Márquez se înfățișează sub ochii criticului european drept „mai hispano-americană” decât aceea a lui Juan Carlos Onetti, iar a acestuia din urmă, mai argentiniano-uruguayană decât proza lui J. L. Borges. *Contrario sensu*, Borges este cel mai occidental și cel „mai universal” dintre toți trei. Un alt cadru al acestei viziuni integratoare implică formulele stereotipe cum ar fi Lezama Lima – un *Proust de la tropice* –, Leopoldo Marechal – *Joyce-ul argentian* –, Macondo – satul imaginar al lui Márquez ca fiind *Yoknapatawpha-ul sudamerican* –.¹⁸

¹⁷ Gabriel García Márquez, *El general y su laberinto*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 5-a ed., 1989, pag. 44, 85 și 229, în trad. rom *Generalul în labirintul său*, trad. Mihaela Dumitrescu, București, RAO, 1996.

¹⁸ Literatura hispano-americană abundă în acest tip de paralele, de multe ori făcute din comoditate jurnalistică pentru ca apoi să fie ridicat la rangul de categorii literare, însă nu în acestea rezidă „punctul nevralgic”, ci în publicul american care a fost educat, sufocat, ghidat și crescut conform scalei de valori europene.

Într-adevăr, apariția postmodernismului și, implicit, a multiculturalismului, estompează considerabil toate aceste subiecte, preferându-se diversitatea și diferențele în locul unității, evitându-se prin această manieră utilizarea excesivă a termenului *universal*.

Ca urmare, numai din reflectarea *imaginii și a reversului* se poate contura o perspectivă complexă a ceea ce este într-adevăr identitatea culturală. Pentru hermeneutica pe care o vom aplica, preferăm senzația de adâncime și deschidere dinamică în locul certitudinii unei definiții.

Deși termenul de *identitate culturală* este de uz relativ recent, explicarea conceptului de *specific american* a constituit o preocupare constantă a ultimelor două secole. În funcție de epocile istorice, s-au definit noțiunile de cetățean *american* ca aparținând unui popor, *ideea de America și americanitate*, respectiv *conștiința națională americană*, toate efecte ale unui proces de secularizare bine sedimentat. Drept consecință, conform perioadelor și originalității de expresie a fiecărei țări s-a evidențiat din punct de vedere cultural specificul *criollo*¹⁹, *indigen*, *hispanic*, *european* sau *metis*. Scopul era de a atrage atenția lumii întregi asupra unei identități atât naționale, cât și regionale sau continentale, prin trezirea așa-numitului *panamericanism* inventat odată cu acerbele aluzii politice²⁰.

Un tablou sinoptic diferit, dar cu aceeași conotație, ce a însoțit fiecare etapă istorică în atâtea campanii publicitare și discursuri politice, ne permite să urmărim o recurență aproape obsesivă a unei terminologii ce a insistat în a *revendica trecutul*, a *combate ideile străine*, a *evita orice fel de instrâinări* și a *întrezări* cea mai mică umbră de *imperialism cultural* în spatele oricărei influențe. Unii analiști au afirmat că istoria Americii Latine, incluzând insulele și partea continentală din America de Nord, reprezintă un capitol al *occidentalizării* lumii, viziune care pare mai mult încercare de

¹⁹ În spaniolă: fiu de european, dar născut în America Latină.

²⁰ Implicațiile politice și ideologice ale multor concepte sunt inevitabile, chiar dacă nu sunt scopul acestui studiu. De fapt, fiecare doctrină de gândire are polemicile și accepțiunile oficiale ale termenilor. Astfel, *panamericanismul* îi aparține președintelui Wilson (1912-1920) care pretindea să justifice, folosindu-se de o falsă filosofie, o hegemonie emisferică.

consolare și subterfugiu, decât un curent dominant; mai mult, poate că singura impunere a constituit-o **religia catolică** ce și-a găsit un teren chiar mai fertil decât cel european, fapt pentru care nu putem fi de acord cu o atare teorie. Nici măcar în literatură nu se poate afirma că are loc o „repatriere” a valorilor, ci dimpotrivă o valorificare fertilă a unor experiențe eventual europene, dar și acestea transfigurate și reînnoite.

6.4. Corolar. Transculturalitate

Totodată, nu trebuie să ignorăm faptul că America, în general, a fost de la *descoperire*, un spațiu privilegiat unde s-au proiectat expectativele și imaginariul celor care emigrău. Începând de la numele echivoc cu care a fost botezat continentul, *Indiile* dar mai ales *Lumea Nouă*²¹, America, sau contra-imaginea Europei, a devenit Paradisul terestru, *El Dorado*, Țara promisă, o posibilă Atlantidă și alte multe reprezentări visate ale epocii Renașterii iremediabil pierdute. Prin simpla, dar benefica *terapie a depărtării* instaurată de Oceanul Atlantic, teritoriul american a adăpostit în mare parte utopiile viitorului, alternativele îndrăznețe, roade ale imaginariului colectiv kantian alungate din visul european. Exact diametral opus²², se află teoria tradiționalistă tradusă prin obsesia unora conform căreia America trebuia să urmeze tradiția occidentală și nu propriul său drum.

Treptat, continentul s-a metamorfozat, cum era de altfel normal, prin refugiu „spiritului expulzat din Europa și, în același timp, sinteza unificatoare între Orient și Occident”²³, în patria simbiozelor și pluralismului cultural. Înfruntându-ne acum cu criza postmodernă a secolului XXI, se impune interogația unde se vor îndrepta atâtea ambiții ale lumii? Deocamdată, atât spațiul cibernetic cât și cel cosmic nu par să convingă îndeajuns.

²¹ Noutate *șocantă* pe care nu a avut-o nicio altă regiune a planetei.

²² Au existat întotdeauna reacții de respingere și atracție, ceea ce creează o dublă axă de încrucișări, atât Nord-Sud, cât și Est-Vest.

²³ Cuvintele îi aparțin lui Juan Larrea la sfârșitul Războiului Civil din Spania în *Rendición del espíritu*, (*Capitularea spiritului*), Mexico, Ediciones Cuadernos Americanos, 1983, citat de Fernando Ainsa în *Identidad cultural iberoamericana*, Madrid, Gredos, 1986, p. 51.

Cu toate acestea, conceptele antinomiilor și respectiv cele ale mișcărilor pendulare – cel puțin în căutarea unui echilibru instabil – sunt fundamentale pentru orice tip de „supraviețuire” culturală, deoarece prin **attracție** se generează influențele și numitorii comuni, iar prin **respingere** se creează diferențele între diversele grupuri, societăți, țări și regiuni. În cazul celor două Americi, altfel spus la nord sau la sud de Río Grande se emit judecăți pozitive sau negative asupra acelorași chestiuni istorice sau culturale și aceasta nu din rea voință, ci din cauza *altei ideologii* aplicate.

Interacțiunea ca tip de existență este o condiție *sine-qua-non* a istoriei culturii, mai ales din perspectivă modernă. Personal, considerăm că o cultură izolată, fără *interferențe*, se aseamănă cu Robinsonii fără Vineri și astfel, „deposedați”, au toate şansele să dispară în mod marginal și enigmatic.

Dacă în mod tradițional societățile au răspândit ca idee de bază *stabilitatea fixării culturii*²⁴ prin configurarea miturilor și comportamentelor, cultura actuală pare a fi contaminată de virtualitatea cu rolul de a sublima adevărul-realitate, ceea ce a fost numit pe drept cuvânt *imaginarul subversiv*, deoarece promovează mituri universale în oglindă²⁵.

În același fel, reflecțiile oricărui intelectual vor fi nevoie să accepte o gândire universală pe şablonul culturii globale, la fel cum Occidentul a renunțat la pretențiile sale ca viziunile-i propagate să fie mondiale. Această conștiință a universalității, globalității, – periculoasă, pentru că presupune o uniformizare aproape „obligatorie” pentru toate vârfurile culturale –, a câștigat teren și adepti numai mulțumită posibilităților imense oferite în sfera comunicării.

Drept consecință, identitatea culturală depășește abordarea exclusivă a *specificului* și *originalului*. Oricum, datorită acestor intra și inter-relații

²⁴ După Mircea Eliade, mitul este o realitate pe care trebuie să contăm nu numai ca imagine a trecutului, ci și ca tehnica a omului modern folosită pentru a se reînnoi și pentru a percepe eternitatea, în *Aspecte ale mitului*, trad. de Paul G. Dinopol, București, Univers, 1978.

²⁵ Ainsa, Bertolo, Colombo, Craigh, Lanza și alții, *L'imaginaire subversif*, Editions Noir, Lyon-Geneve, 1982, p. 21.

creatoare, expresiile naționale se pot compara cu mai multă ușurință acum, disponând de adevărate nuclee de fuziune.²⁶.

În prezent, asistăm la o incredibilă accelerare a comunicării ce determină interdependența complexă și din ce în ce mai mare a societăților și regiunilor, care sfârșesc prin *a se înțelege reciproc* în conformitate cu schema de valori ontologice proprii și năzuința lor spre universalitate.

De fapt, cazurile de *interacțiune culturală* sunt foarte diverse și fascinante, fiind obiectul și istoriografiei moderne. **Celtii** sunt un caz relevant ce au exercitat o influență culturală de o răspândire uluitoare, de la Insulele britanice la Peninsula Iberică și de la Thesalia la Marea Neagră, și.a. Exemplul reliefelorază o *difuzie agluminantă și omogenizatoare*, fără a eradica diferențele esențiale, același proces urmând să se repete câteva secole mai târziu cu civilizația spaniolă în America, făcând să comunice, pentru prima oară, regiuni care trăiseră complet izolate.

În situația Americii, trebuie menționat faptul că toate civilizațiile precolumbiene au marcat irevocabil culturile ce aveau să se formeze ulterior în diversitate. Este adevărat că legăturile foarte strânse rezultate în urma imperiului colonial și comuniunea de limbă, religie și tradiții le-au favorizat o albie comună²⁷, însă esențială rămâne *influența reciprocă*. Conchidem că într-adevăr culturile cele mai supuse influențelor sunt cele mai rezistente pentru că nu se sinucid în prezența „necunoscutului”²⁸, așa cum s-a întâmplat cu civilizația maya, considerată prea-timpurie pentru a se putea menține în istorie.

Drept corolar, caracteristica identității culturale americane prin excelență – cu toate că și cea europeană deține cotele sale de participare însemnată – este *transculturalismul*, adică toate fenomenele care au loc atunci când două sau mai multe sisteme culturale intră în contact, producând schimbări

²⁶ Exemplele literaturii comparate, al studiilor culturale, de gen și al sistemelor multietnice sunt notorii.

²⁷ A se vedea cazul Asiei pe timpul imperiului lui Alexandru cel Mare, cel care a revoluționat toată cultura clasică mulțumită nouui sistem de relații interculturale.

²⁸ În teorie termenul este *soc cultural*.

a căror intensitate poate să varieze în funcție de respectivele variabile luate în calcul.²⁹

Cu privire la acest aspect, fenomenul invers este contra-transculturalismul, altfel spus, răspunsul violent al culturilor amenințate sau dominate care luptă să-și restaureze miturile ancestrale sau figurile mesianice, anterioare culturii extreme, în încercarea restabilirii autenticității, percepute ca deteriorată, din cauza impactului din afară.

Procesul de identificare continuă a conștiinței unora, înțelegând prin aceștia indivizi, societăți, culturi se dezvoltă și se perfecționează mereu la limita contrapunctului cu ceilalți, diferiți și eterogeni, într-un cuvânt, cu *alteritatea*.

„Astfel precum cunoașterea sinelui se realizează prin intermediul celorlalți (prin iubire și ură, prin acceptarea și respingerea lor) și esențele naționale se întreazăresc la fel dintr-un periplu prin țări străine. [...]. Să fim liniștiți deci: nu există nimic în istorie care să fie total original nici complet autohton”. (Carlos Fuentes)

Intrinsec vorbind, identitatea ca atare, individul suficient să fie, sunt doar forme episodice sau imaginare; sau, în caz contrar, sunt forme ale singurătății. Dar atât singurătatea cât și diversitatea devin necesare, pentru că fiecare epocă și cultură au un grad diferit de tensiune internă și externă. Critica, istoria, literatura și filosofia sunt cele care se acordă cu sensibilitatea momentului din care creează și analizează. În acest sens a precizat foarte bine Alfred N. Whitehead:

„Pentru ca odiseea spiritului uman să fie dotată cu stimulente și baze materiale, este esențial ca între comunitățile sociale să existe diversificare. Alte națiuni cu obiceiuri diferite nu sunt considerate dușmani: sunt cadori din cer. Omul are nevoie ca vecinii săi să fie suficient de asemănători

²⁹ Cuvântul echivalent în engleză, folosit de altfel și în franceză, este *acculturation*, ce a avut până acum o conotație negativă în America Latină, apropiată de noțiunea de „deculturalizare”. De asemenea, schimbările ce s-au produs la înfruntarea dintre mai multe culturi au determinat un amalgam de elemente contigue, reciproc interpretate și clasificate drept negative sau pozitive, a căror descriere nu o să o detaliem aici: adaptarea, integrarea, sincretismul cultural etc.

pentru a se simți înțeles, suficient de diferiți pentru a-i atrage atenția și suficient de importanți pentru a-i trezi admirarea”³⁰.

Este vorba de o reconciliere permanentă și o întâlnire reală dintre autohton și universal, printr-o atitudine dinamică și matură, aşa cum a făcut-o, poate pentru prima dată, literatura. Nu am dorit decât să semnalăm numitorii comuni care declanșează acest fapt: schimburi, căutări, contradicții, *leit-motive*. O întâlnire care dacă nu se produce acum, nu se poate realiza viitorul. „Se observă – scria Karl Marx într-o scrisoare – că de foarte mult timp lumea are visul – nostalgia, am adăuga noi – unui lucru pe care trebuie doar să-l conștientizeze pentru a-l avea cu-adevărat”. Vise, nostalgii a avut nenumărate omul european, american sau sud-american, dar are oare conștiința necesară pentru a le deține în realitate?

³⁰ Alfred N. Whitehead, *Science and the Modern World* (1925), Free Press (Simon & Schuster), 1997, cons. în: http://en.wikiquote.org/wiki/Alfred_North_Whitehead.

Capitolul 7

Mitul. Sisteme de mitologizare

Sensibilitatea și receptivitatea umană, în special cea manifestată în literatură, are ca trăsătură definitorie imaginarul, în calitate de punte de lansare pentru spațiile posibile, compensatoare și nelimitate. Utopii, alterități, practici oculte sau personaje providențiale, sunt toate dovada unor persistențe a structurilor, temelor, motivelor, re-elaborării și reconsiderării lor în istorie și cultură, având adesea o semnificație universală sau mitică. Dincolo de neliniștile și încercările de a crea o realitate de calibru superior față de lumea reală, speranța dincolo de moarte și eterna căutare a descifrării originilor și sensului lumei, au dat naștere la afirmarea altor spații și timpi, la arhetipuri, religii, sisteme, ficțiuni literare sau ipoteze științifice.

Mitul este termenul cel mai utilizat pentru a ne referi la *tangenta* dintre imaginar și real, fiind prezent în mai toate treptele existenței, fie sacru fie desacralizat; astfel că până și mitul modern se sedimentează pe şablonul mitului tradițional: ca structură formală, apare frecvent în povestire, combinând istorii reale sau fictive, cu sau fără intervenția forțelor supranaturale, propunând semnificații din cele mai diverse.

Cu toate acestea, se impune un studiu etimologic și cultural al acceptării polisemantice a mitului. Dicționarul limbii spaniole¹ înregistrează ca prim sens următoarele: „Narătivă miraculoasă situată în afara timpului istoric, ai cărei protagonisti sunt personaje divine sau eroi. Adesea, prin mit se interpretează originea lumii și marile evenimente ale umanității”; în versiunile anterioare erau consemnate și sinonimele „fabulă, ficțiune alegorică, în special în domeniul religios”.

¹ *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, 2001, v. mito.

Etimologic, cuvântul mit provine din termenul grecesc *mythos*, care face aluzie la concepte precum *cuvânt*, *discurs*, *narațiune*, la fel ca termenul *logos*, chiar dacă între cele două concepte se instaurează o diferență importantă. Totuși, pentru a putea înțelege mitul clasic (grecesc) este nevoie să renunțăm momentan la maniera modernă de a divide realul de ireal și a ne apropiua de perceptia elenică a acestor limite.

Astfel, *mythos*-ul înseamnă povestea unei lumi sub forma unei explicații dramatice, fără analiză, iar *logos*-ul investește lumea cu puterea raționalului, abstractului, anatomizării structurilor constitutive. Din punctul de vedere al teoriei imaginarului, *mythos*-ul pare să acorde prioritate laturii afectivității, în timp ce *logos*-ul se ocupă de intelect. Oricum, nu trebuie neglijat faptul că amândouă interacțiونă și sunt complementare, la fel ca orizonturile conșiente și inconșiente ale psihicului uman. În aceeași ordine de idei, Lluís Duch susține că omul „se exprimă în același timp și într-o formă nesperată, prin *mythos* și *logos*, prin imagini și concepte, procese imaginative și procese abstractive”².

Merită reținute aceste comparații deoarece ele au constituit preocupările asidue ale multor filosofi, printre care îi cităm pe Fr. Nietzsche³, E. Rohde⁴, F. M. Cornford, printre alții. Este meritul primului dintre ei de a observa că în spatele aparentei armonii grecești – condensată în termenul de *sophrosyne* –, se află aspectul irațional și tenebros al naturii umane ce se apreciază la multe mituri clasice.

Pe lângă aceștia, Roger Caillois, analizând rolul mitului în mai multe culturi, subliniază faptul că, în majoritatea cazurilor, prezentările colective cu caracter mitic sunt manifestările singulare și privilegiate din domeniul imaginării⁵.

² Lluís Duch, *Mito, interpretación y cultura*, versión esp. de F. Babí i Poca y D. Cía. Lamana, Barcelona, Herder, 1998, p. 13.

³ Printre multe opere ale sale, în *Die Geburt der Tragödie* (1872), *Nașterea Tragediei* trad. de Ion-Dobrogeanu Gherea și Ion Herdan, București, Meridiane, 1978, filosoful interpretează tragedia ca victoria grecilor asupra pesimismului datorită sintezei între spiritul apolinic al formei (reprezentat de artele plastice) și entuziasmul dionisiac (simbolizat de muzică).

⁴ Cf. Erwin Rohde, *Psyché. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* cons. în trad. rom *Psyché*. Traducere și cuvânt înainte de Mircea Popescu, București, Ed. Meridiane, 1985.

⁵ Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938, p. 7.

Un alt autor, G. S. Kirk atrage atenția că nu există nicio definiție atotcuprinzătoare, o formulă universală care să explice ce este un mit; de asemenea, el susține ideea că miturile sunt dificil de interpretat, deoarece nu sunt abordabile dintr-o perspectivă rațională. Totuși, bazându-ne pe fundamente didactice-metodologice, vom lua în considerare și definiția propusă de C. García Gual pentru care mitul este „o povestire tradițională care se referă la o acțiune memorabilă și exemplară a unor personaje extraordinare într-un timp îndepărtat dar important”⁶. Se poate afirma că nici această accepție nu este completă, deoarece nu include povestirile referitoare la zeități, miturile cosmogonice și escatologice care încearcă, printre altele, să explice fenomene ale naturii din cultura antică prin narări legendare.

Faptul cu care majoritatea teoreticienilor au fost de acord este mitul în ipostaza de povestire, sau, în interpretarea semiotică a lui Roland Barthes, ca *metalimbaj*, are un semnificant care desemnează un „limbaj obiect”, iar în calitate de semnificat trimite la un câmp semantic diferit: cel mitic. Alți exegeti precum Pierre Grimal sau Furio Jesi percep mitul drept o expresie a contemplării mistice a realității exprimate, însă cu o existență autonomă, având chiar o știință proprie, aspect destul de discutabil până în zilele noastre.

Pentru istoricul religiilor, Mircea Eliade, funcția mitului este de a dezvolta modele exemplare pentru principalele rituri și activități umane. El atrage atenția asupra faptului că acest tip de limbaj reașează și fundamentală principiile morale, garantează autenticitatea ritualului și, în același timp, oferă reguli de comportament pentru cotidianitate. În acest fel, departe de a fi o simplă fabulă, mitul include un *corpus* de notiuni ce au întemeiat civilizația și organizarea socială. Miturile s-au transmis din generație în generație integrate în *structuri ritualice*, primind astfel atributul de „tradiționale”; în forma lor originală orală, apoi în formă scrisă, fenomenul a dus la o transformare sau chiar ruptură de ceea ce semnificau ele în stadiu nescris.

⁶ C. García Gual, *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Barcelona, Montesinos, 1987, p. 12.

Într-adevăr, istoria umanității și a fiecărei culturi în parte abundă în mituri, multe dintre povestiri devenind mituri propriu-zise sau cel puțin interpretabile ca atare. În acest sens, Lucian Blaga scria în *Orizont și stil*: „Omul, pentru a scăpa din cleștele depresiunii, va imagina...un agent transcendent, înzestrat cu darul de a inversa sau de a restaura direcția timpului”. Suntem de acord cu teoria blagiană ce proclamă faptul că singura cale de a crea ceva nou constă în a reuși să pătrunzi, să dai un val la o parte, să despici un mister prin acele *viziuni plăsmuite*, care se cristalizează în mituri. Chiar dacă miturile aparțin totodată domeniului inconștientului sau în cuvintele Maestrului, *noos-ului abisal*, nu înseamnă că ne aflăm pe terenul purei relativități. Această relativitate determină construcția *matricei stilistice* și poate fi încadrată prin enunțarea *categoriilor abisale* amintite la sfârșitul titlului I.

Mai mult, în *Geneza Metaforei și Sensul Culturii*⁷, Blaga fixează o diferențiere solidă între mit, ficțiune, și respectiv construcțiile filosofice și științifice ale cunoașterii, detașând mitul de ceilalți termeni prin clasificarea manierei de revelare a misterului: *semnificativă* (miturile au echivalent logic) și *trans-semnificativă* (mituri fără echivalent logic)⁸. În continuare, filosoful reliefiază diferențele care se instituie între mituri și construcțiile ipotetice ale cunoașterii filosofice și științifice, după cum urmează: a) spiritul mitologic e dependent în totalitate de **analogie**, fie ea chiar una maximă, imaginară, în timp ce spiritul științific este mai rațional, pentru că încearcă explicarea acelei analogii sau transformarea ei în non-analogie și invers; b) spiritul mitic operează cu elementele sensibilității concrete, integrate într-o viziune mai complexă, subordonată unor puteri invizibile ale inconștientului, însă spiritul științific tinde să se substitue aparențelor prin promovarea unor altfel de structuri; c) viziunea mitică se bazează pe elemente ce reies din experiența trăită, *vitalizată* a omului, dar viziunea

⁷ Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii* în *Trilogia culturii*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1944, pp. 357- 401.

⁸ *Ibidem*, p. 379.

științifică înlocuiește elementele lumii concrete cu altele *devitalizate*⁹; d) în ceea ce privește miturile trans-semnificative, autorul constată că acestea sunt miturile învăluite de mister, ce dezvăluie un sens ce nu poate fi convertit în termenii exacti ai unei semnificații concrete și prin exegeză forțată, mitul este transformat într-o alegorie¹⁰; altfel spus, ideea poate să reflecte sumar semnificația „materială” a unui mit (metoda fiind științifico-filosofică), însă ea nu poate să *redea trans-semnificația* inoculată metaforic de un mit. Poate aici rezidă substanța *orizontului metafizic* a miturilor și faptul că ele se perpetuează constant în timp, recreate adesea, în pofida încercărilor reducționiste de a le explicita logic. Prin urmare, Blaga conchide prin a caracteriza miturile „ca încercări ale spiritului uman de a revela metaforic, analogic, și în material de experiență vitalizată, anume trans-semnificații. Miturile sunt plăsmuirii de intenție revelatorie, și întâiile mari manifestări ale unei culturi. În această calitate a lor ele vor purta întotdeauna pecetea unor determinante stilistice; ele vor fi modelate, interior, de categoriile abisale ale unui popor”¹¹.

Rezultă că implicit mitul în literatură a reușit să se dăinuie datorită numeroaselor transformări, desacralizări, remitizări și fuziuni cu limbajul cultural și folclorul. Explicația rezidă într-un singur lucru: omul a avut întotdeauna nevoie de mit, pentru a recupera o lume imaginară și miraculoasă, pentru a-și da unele răspunsuri despre viață și creație, dincolo de semnificațiile logice, raționale, limitate și de suprafață, dintr-un impuls religios, mistic, literar sau de pură transfigurare, pentru a fixa în timp efe-merul sau, citându-l pe Freud, pentru a exorciza retoric *spaima originilor*.

⁹ Lucian Blaga îl combată astfel pe Ernest Cassirer și a sa *Philosophie der symbolischen Formen*, în care gândirea mitică este definită unilateral prin deformările de structură ce intervin în spiritualitatea umană ca urmare a ideii de putere și a magismului. Ori, puterea și magismul, chiar dacă se regăsesc în multe mitologii, am observat în titlul I că ele nu există neapărat în simbioză, miticul fiind posibil și fără magic. (V. și op. cit., p. 386).

¹⁰ Este exemplificată aici teoria lui Jung și a adeptilor săi care susțin că „miturile sunt expresii simbolice, reductibile la amintiri embriologice și infantile, la experiențe subconștiente și la visurile colective ale popoarelor” (op. cit, p. 388). Unul dintre nenumăratele exemple, mitul paradisului (Adam și Eva) ar simboliza existența intrauterină a fiecărui om, ceea ce demiteză mitul în favoarea unei alegorii banale, opinie la care nu ne raliem.

¹¹ L. Blaga, op. cit, p. 392.

Pentru a putea studia amănușit care sunt aceste mitologizări moderne, trebuie analizate principalele momente ale mitologiei și gândirii mitice, precum și tendințele de *mitificare* în secolul XX.

7.1. Teorii ale mitului în secolul XX

Din perspectiva culturală a secolului al XX-lea, mitul s-a dovedit a fi o formă de elan creator, de înnoire și totodată de moștenire arhaică ce răzbate din timpuri primitive, dar care se constituie într-o unitate sincretică mai mult sau mai puțin dominantă într-o anumită societate.

Sigur, referindu-ne la popoarele primitive, putem afirma că atunci miturile aparțineau unei creații inconștiente, simbolizând credințe, structuri ritualice și reprezentări ale lumii înconjurătoare, sau în termeni blagieni, *pure experiențe vitalizate*. Diferențierea miturilor are loc pe măsura diversificării sentimentelor religioase și a încercărilor din ce în ce mai curajoase de a explica originea vieții pe pământ.

După cum sublinia Mircea Eliade în *Aspecte ale mitului*¹², întâmplările și conexiunile fapte legate de mit sunt percepute ca viabile și adevărate, cunoașterea în sine presupunând un ritual, o ceremonie, iar nararea mitului sau reiterarea sa înseamnă retrăirea timpului și spațiului mitic, reactualizarea în univers a unui fapt nou și semnificativ ce aparține unei culturi.

Dacă în secolele anterioare mitul era doar o descriere naivă a forțelor naturii inexplicabile sau o povestire cu eroi arhaici specific unei culturi, secolul XX diversifică profund teoriile mitului, fie și numai sub aspecte unilaterale.

Astfel, James George Frazer, autorul unui studiu de folclor, religie și magism comparat, *Creanga de aur*¹³, introduce paralelismul între ritualuri și credințe, superstiții și tabu observate la culturile primitive și creștinism. În concepția sa, există trei mari etape ale evoluției umane spirituale: una

¹² Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, în românește de Paul G. Dinopol, București, Univers, 1978.

¹³ James George Frazer, *The Golden Bough* (1890), *Creanga de aur*, Traducere: Octavian Nistor, note de Gabriela Duda, București, Minerva, 1980.

magică, alta religioasă și una științifică. În prima fază, a fost evidențiată o falsă cauzalitate între ritualuri și fenomenele naturii; în ipoteza în care anumite obiceiuri persistau în timp, ele erau interpretate conform gândirii dominante arhaice. Deși teza sa a fost contestată cu argumente susținute de Lévi-Strauss, la acea vreme a avut un impact asupra psihologiei și literaturii, unii dintre scriitorii influențați fiind T. S. Eliot, D. H. Lawrence sau chiar unele pasaje din James Joyce sau W. B. Yeats.

De fapt, J. Frazer și cercetările Grupului de la Cambridge promovau prioritatea *ritualului* față de mit, insistând pe proveniența ritualică a mitului și perpetuarea lui ulterioară. Acestei concepții i s-a imputat neconcordanța între *paradigma temporală a începuturilor* și *renașterea ciclică*, însă a contribuit la descoperirea *timpului ciclic mitologic*, adoptat cu efervescență de romanul modern. De asemenea, în sensul concluziilor lui Mircea Eliade și a altor cercetători, trebuie adăugat că există un alt timp arhaic, expresie a dihotomiei dintre timpul sacru (al originilor) și timpul profan. Prin urmare, reala valoare a ritualurilor nu constă în ciclicitatea lor, ci în maniera în care reactualizează momentul începuturilor, iar absența unui timp istoric în mit nu este un scop în sine al mitologiei sau o frică ancestrală în fața istoriei, ci rezultatul unui mod de gândire.

Lucien Lévy-Bruhl, reprezentantul școlii sociologice franceze înființate de Emile Durkheim, își publică între 1910 și 1931 cercetările sale despre gândire și mentalitățile primitive și le corelează cu aspecte ale supranaturalului, pentru a ajunge la descoperirea că ideile colective au o natură prelogică, iar gândirea mitică este străină de orice operație logică, personală sau socială. Profunzimea studiilor despre magism și impulsurile emoționale colective i-au servit ulterior lui C. G. Jung, dar semnificația intelectuală a gândirii mitice și importanța cognitivă a acesteia s-au pierdut din vedere.

Carl Gustav Jung este cel care contribuie decisiv la mitologizarea în literatură și în critica literară, aducând mitul foarte aproape de imaginar, în zona inconștientului colectiv. Jung se detașează de Freud, trecând de la o psihologie individuală la una colectivă, renunțând la interpretarea

alegorică a mitului – sub forma de impulsuri infantile incestuoase – în favoarea unei hermeneutici simbolice. Așa cum subliniam anterior, când reliefam teoria lui Blaga, Jung și școala de *psihologie analitică* inițiată de acesta, acum se apelează foarte des la analogie, fie ea și una simbolică, eliminându-se astfel mult din trans-semnificația mitului; în același timp, ei au ignorat faptul că nu momentele emoțiilor personale erau simbolizate de mitologia primitivă, ci implicarea persoanei în mediul social, aşa-numitele rituri de trecere¹⁴ (*rites de passages*). Acestea au fost preluate ulterior de basm sau alte povestiri (miturile eroului – a se vedea V. I. Propp despre mitologizarea basmului –), dar nu se ridică la înălțimea miturilor fundamentale, cum sunt cele de cosmogonie.

Pe lângă aceste cercetări unilaterale, amintim cele propuse de Nietzsche sau Bergson, unde polemica este între mit și știință, magie și logică, diferențe pe care le-am atins sumar înainte.

O concepție nouă, simbolică și structural-semiotică în comparație cu cele de mai sus, este susținută de Ernst Cassirer, care interpretează mitul ca o formă culturală de sine stătătoare, oarecum în virtutea morfologilor culturii, dar nefundamentată teoretic. Mai mult, Cassirer nu reușește să aprecieze coeficientul intelectual al gândirii mitice, izolând-o pe aceasta din urmă de celealte manifestări de comunicare socială.

În schimb, Claude Lévi-Strauss, părintele antropologiei structurale, valorifică potențialul cognitiv, generalizator și semantic al gândirii mitice, astfel încât la baza sa combină un sistem logic de semne – preia sistemul cognitiv al etnologilor din secolul XIX-lea, ajungând chiar la o structură a limbajului preluată de la F. de Saussure –, cu semiotica gândirii arhaice¹⁵, la

¹⁴ Arnold van Gennep demonstrează în cartea sa, tradusă și în limba română, *Riturile de trecere* (Iași, Polirom, 1996), că incidența unui rit asupra individului înseamnă o scoatere din peisajul social obișnuit și confruntarea cu diferite forțe și situații supranaturale – un rit fundamental fiind *inițierea* – după care este reașezat la loc, deși modelul de rit, ca structură, este recursiv.

¹⁵ Contra unor structuraliști ca Roland Barthes, C. Lévi-Strauss consideră mitul ca un rezultat al gândirii arhaice, dar evită confuzia cu ritualul și nici individualizarea exagerată efectuată de Lévy-Bruhl. A se vedea C. Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*, Traducere de I. Pecher, București, Ed. Politică, 1978.

care adaugă mișcarea diacronică ireversibilă și cea sincronică reversibilă. Conform concepției sale, mitul este o spirală care se desfășoară pe măsură ce este povestit, evidențind așa-numitele perechi de *opozиїи binare* și relațiile existente între ele. Aceste perechi de opozitii binare se dispun caleidoscopic în funcție de evenimente, eroi, mijloacele de exprimare (viață-moarte, sus-jos, est-vest etc.) ce desemnează instrumentul cognitiv specific, dar și o formă de analiză care conferă acestor *mitologeme* (unitatea mitică minimală) valențe cosmice. De fapt, respectivele elemente diferențiază culturile și totodată înfățișează **mitologemele**, asemănătoare fonemelor, morfemelor, semenelor, ca unități ale aceluiași sistem.

Drept consecință a apariției acestor teorii, se dezvoltă noi strategii de critică literară mitologică ce aplică mai ales în anii '50 *ritualismul, psihologia jungiană* sau concepția lui Lévi-Strauss, în analiza unor autori precum Dante, Blake, Shakespeare sau teatrul grec. Metoda este benefică atunci când se urmărește mitul eroic și al căutării (*the quest*) sau inițierii, dar nu și când aceasta se vrea aplicată literaturii realiste a secolului al XVIII-lea și al XIX-lea și formelor mai pragmatice ale orizontului imaginär.

Northrop Frye și faimoasa sa teză, *Anatomia criticii* (1957),¹⁶ reprezintă un pilon important în evoluția Noii Critici. Astfel, autorul apreciază structura ritual-mitologică din compoziția unei opere, fie ea chiar artă orală, fapt pentru care consideră întreaga mitologie drept un substrat fertil pentru literatură. Sub influență jungiană, el distinge un strat colectiv în creațiile individuale, dar preia de la Frazer ideea de ciclicitate pe care o extrapolează la mit, susținând faptul că însăși evoluția literaturii este o mișcare circulară de la mitul arhaic la cel modern. Această interpretare minimalizează rolul miturilor fundamentale, așa cum am arătat și la J.G. Frazer.

Concret, mitul s-a integrat treptat în diferite genuri și teme literare, de la cele mai complexe și ambițioase, până la accente parodice sau folclorice. Mihail Bakhtin descoperă, de exemplu, *cultura populară bufă*, o creație orală, dar cu substrat mitologic. În acest sens, el continuă direcția inițiată de Frye

¹⁶ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, (1957) în trad. rom. *Anatomia criticii*, Traducere: Domnica Sterian și Mihai Spărișosu, București, Univers, 1972.

și de critica ritual-mitologică, aprofundând concepția literaturii carnavalești – cu precădere din Evul Mediu și Renaștere – surprinsă de imaginea reînnoirii vieții prin moarte, a fertilității prin arderi și sacrificii, a erotismului și altor ritualuri agrare ce contribuie la ciclicitatea istoriei.

De fapt, pe măsura adâncirii acestor teorii, se tinde spre o acceptare univocă a concluziei lui Lévy-Strauss cu privire la **invariantul mitologic** ce se transmite și coexistă în universalitatea culturilor și spațiilor, indiferent de sistemele de mituri concrete, scriitorii făcând uz, de multe ori inconștient, de acele perechi de opozitii binare ce constituie cheia de boltă a gândirii mitice.

Înainte de a vedea oscilațiile pe care le presupune spațiul mitic și mișcările în subsistemele orizonturilor spațiale verticale și orizontale, să evidențiem trăsăturile gândirii mitice.

7.2. Concepțe ale mitului

Teoria lui Lévi-Strauss apelează la teoremele logicii pentru a demonstra că gândirea mitică este una specifică și presupune mai multe recurențe, interferențe cu folclorul și literatura, precum și diferite reprezentări sau abordări tematice ale spațiului și timpului.

Unii critici literari au observat tocmai aceste elemente mitologice cum ar fi: analogiile și simbolismul totemic, personificările, o percepție specială a mediului înconjurator și a unei lumi paralele determinate și materiale ce-și extrage seva dintr-un spațiu inconștient, *miraculos*, pentru a ajunge la concluzia că nu este vorba de generalizări abstracte și supuse rigorilor științifice, ci de o manieră concretă de a păstra miturile nealterate în timp. Personajele sunt zugrăvite drept caractere vii, care împreună cu cadrul povestirii, stau sub semnul corelației *lumilor posibile*¹⁷ și unor ulterioare modificări suferite în timp: origini, ritual-ciclicitate, metamorfoză, reîntoarcere etc.

¹⁷ Teoria de semantică cognitivă la care ne vom referi la sfârșitul părții a doua a lucrării.

Printre structurile primordiale specifice gândirii mitice se includ: orizontul temporal și spațial, sau timpul și spațul mitic, aşa cum s-au încheiat la origini din haos, desprinzându-se de imaterial și atemporal, fiind distincte de orice tip de cronotop obișnuit. S-au definit astfel epocile mitice (aur, argint, bronz, fier) și locurile mitice (Olimpul, locuința zeilor, ce nu trebuie confundat cu muntele Olimp, sau regiuni fantastice care nu aparțin nici unei hărți geografice etc). Aceste circumstanțe nu înseamnă neapărat o dovedă de irațional în mentalitatea celor care posedă o cosmoviziune mitică, ci o *obediență la o logică ce trebuie încadrată altrei categorii*. În acest sens, Claude Lévi-Strauss enunță o logică – chiar dacă *sui generis* – în mentalitatea primitivă a popoarelor care și astăzi se află la un stadiu mitic. În *La pensée sauvage¹⁸* de exemplu, analizând structurile mentale prezente la popoarele analfabete din Amazonia, antropologul descoperă că gândirea „sălbatică” este logică în același fel cum este și a noastră.

Printre numeroasele exegze realizate în scopul de a descifra natura miturilor, antropologii, bazându-se pe teoriile lui B. Malinowski, susțin că de fapt povestirea nu este o narativă care se povestește, ci una care *se trăiește*, ceea ce implică legătura între mit și rit¹⁹. În acest mod încearcă să se propage curentul sociologic promovat de E. Durkheim și M. Mauss, potrivit căruia asemenea povestiri îndeplinesc funcția de a da coerență unui anumit grup, pentru ca apoi, să se poată afirma în lume.

7.2.1. Orizontul temporal

Atunci când modelul cosmic al lumii începe să se contureze, atemporalul devine *tempus primus*. Apoi, prin repetări succesive, datorită ritualurilor, timpul devine tempus ciclic metamorfozat. Conform ideilor dezbatute de

¹⁸ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Librairie Plon, 1962, p. 355.

¹⁹ În ceea ce privește prioritatea cronologică a mitului sau a ritului, opiniile sunt controverse: filologii dau prioritate mitului, în timp ce antropologii, ritului; ca atare, este vorba despre o chestiune bizantină care nu aparține temei de față. O poziție conciliantă o are Van der Leeuw care înțelege mitul ca o sărbătorire a cuvântului, în timp ce ritul este o declaratie a faptului în sine. A se observa de asemenea că la multe sărbători religioase, mitul și ritul sunt înfățișate împreună ca două căi de acces la sacru.

Mircea Eliade²⁰, orizontul temporal se circumscrică celor trei momente definitorii:

a) *Timpul mitic al originilor* este acel interval care caracterizează originile, desemnând un timp arhaic, în care forțele supranaturale (divinități, zeități etc.) se manifestă în plenitudinea lor intactă. Tocmai de aceea, reactualizarea acestui timp sacru are o semnificație regeneratoare, de întoarcere către începuturi și regăsire a esențelor pure ale existenței, anulând neantul și moartea.

Ideea *eternei reîntoarceri* este originară din filosofia budhistă²¹, însemnând, în mod contrar, o viziune pesimistă, deoarece zeii și-au pierdut în timp o parte din caracterul pur cosmic; în plus, orice încercare de a reitera momentul primordial determină un timp desacralizat, perpetuu, sau altfel spus:

b) *Timpul ciclic*. Mai mult, controlul *eternei reîntoarceri* era considerat a fi apanajul celor aleși, deoarece simbolizează moartea și renășterea la infinit, coroborate cu destinul cauzalității numit *Karma*. Astfel, ideea reîntoarcerii era văzută ca un fel de sclavie însăjumătoare, singura ieșire fiind evadarea din temporal și iluminarea prin meditație și starea de *Nirvana*. Acest timp este sinonim cu *iluzia cosmică (Maya)*, pentru că *temporalul* a fost deja uzat, degradat, este profan, dar permite totuși aceste „evadări” spre începuturi.

De asemenea, vechii greci credeau în *Eterna Reîntoarcere*, mit promovat de pitagoricieni, platonicieni și stoici, care recunosc ciclicitatea momentelor și faptul că istoria omenirii se repetă la infinit.

c) *Timpul istoric* este introdus prin iudaism, religie ce abandonează timpul ciclic, afirmând că *Yahvé* este zeul atotputernic dintr-un timp ireversibil. Mai târziu, creștinismul marchează timpul istoric luând ca dată

²⁰ V. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*. (1963). Traducere: Paul G. Dinopol, București, Univers, 1978; Mircea Eliade, *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*. (1970). Traducere: Cezar Baltag, București, Humanitas, 1994; Idem, *Sacrul și profanul*. (1965). Traducerea Brândușa Prelipceanu, București, Humanitas, 1995.

²¹ Ulterior și filosofia mitologică grecească se identifică cu această opinie. Mircea Eliade, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios* (1952). Prefață de Georges Dumézil. Traducere: Alexandra Beldescu, București, Humanitas, 1997.

simbolică nașterea lui Hristos, perioadă foarte bine încadrată în domnia lui Pilat din Pont.

Tot în spiritul teoriei lui Mircea Eliade, amintim că timpul este percepțut ca *sacru* atunci când aparține divinității și începuturilor, dar el este reversibil deoarece este un timp mitic, primordial, readus la prezent. Sacrul caracterizează o manifestare străină de lumea noastră într-un lucru real (prin hierofanii), iar *profanul* devine realitatea însăși, firească și saturată de ființă.

d) Pe lângă aceste tipuri de orizont temporal, în gândirea mitică mai intervin *miturile calendaristice*, strict legate de *un anume timp*, diferențiat cultural, social; un fel de „incizie” în timpul de tip *b*) sau *c*), care nu are vreo repercusiune cu caracter general.

e) Un timp important ce trebuie intim corelat cu spațiul este *orizontul escatologic*, adică totalitatea concepțiilor religioase (inclusiv mitice) referitoare la soarta finală a lumii și a omului sau la viața de după moarte. Acest timp este o consecință a timpului mitic ciclic de tip *b*), mișcarea de deplasare putându-se derula în ambele sensuri. În general, se apreciază că aceste mituri anticipă sfârșitul lumii, raportându-se la viitor și nu la un trecut cosmogonic.

Pentru a putea pătrunde textele literare ce combină elemente mitice, ciclice cu cele liniare, ne vom opri asupra orizontului spațial subînțeles de mit și delimitările sale implicate.

7.2.2. Orizontul spațial

Preluând concepția kantiană în studiul imaginarului, Gilbert Durand definește spațiul ca „forma apriorică în care se înscrie orice traseu imaginar, [...], orice mitologie, precum [și] orice studiu al imaginației, năzuiește mai devreme sau mai târziu către o geografie legendară, escatologică sau infernală”²². Rezultă că spațiul, spre deosebire de timp – care se poate超越 –, devine fantastic și supradependent. Uneori *topos-ul* se va circumscrive religiilor, dat fiind că omul religios preferă să-și proiecteze credința și simbolurile mitice aferente spre *Centralul Lumii*²³:

²² Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. Traducere de Marcel Aderca, București, Univers, 1977, p. 507.

²³ V. Mircea Eliade, *Sacru și profan*, București, Humanitas, 1995.

„Dacă ar fi să prezentăm pe scurt rezultatul a ceea ce am arătat până acum, am spune că experiența spațiului sacru permite „întemeierea Lumii”: acolo unde sacrul se manifestă în spațiu, se dezvăluie realul, și Lumea începe să existe. Însă ivirea sacrului nu proiectează doar un punct fix în mijlocul fluidității amorfe a spațiului profan, un „Centru” în „Haos”: ea produce de asemenea o ruptură de nivel, deschide comunicarea între nivelurile cosmice (Pământul și Cerul) și permite trecerea, de ordin ontologic, de la un mod de a fi la altul. Această ruptură în spațiul profan eterogen creează „Centrul”, prin care se poate comunica cu „transcendentul”; această ruptură întemeiază deci „Lumea”, Centrul, făcând posibilă *orientatio*. Manifestarea sacrului în spațiu are deci o valență cosmologică: orice hierofanie spațială, orice consacrare a unui spațiu echivalează cu o „cosmogonie”. O primă concluzie ar fi că Lumea poate fi percepță ca lume ori Cosmos în măsura în care se infățișează ca lume sacră”²⁴.

Prin urmare cosmogonia – ca arhetip al oricărei creații – are loc în același spațiu sacru, căruia î se conferă o aură de *nostalgie a eternității și a paradisului*, ce se traduce prin dorința umană de a se întoarce într-o lume impeccabilă, „proaspătă, curată și puternică, aşa cum a ieșit ea din mâinile Creatorului”²⁵. Acest orizont spațial primordial a luat naștere în toate mitologiile ca urmare a separării din haosul amorf al materiei – apă, aer, foc, pământ –, procesul teogonic fiind declanșat de un ou, de un cuvânt sau mai multe, ori de actele creatoare ale unei divinități.

Prin diferențierea materiei din mitul cosmogonic se constituie perechile de opozitii binare pe care le-am amintit la Lévi-Strauss: pământ–cer, pământ–apă, foc–apă, întuneric–lumină, viață–moarte și structurarea tipurilor de orizonturi spațiale pe *verticală*: *spațiul ceresc*, *spațiul pământeian* și respectiv, *spațiul subpământeian*.

Primul este cel care stabilește la rândul său opozitia pe *orizontală*, de genul stânga–dreapta sau est–vest, nord–sud etc., iar cel de al doilea reprezintă zona de mijloc. Între toate spațiile există legături și interferențe

²⁴ Ibidem, p. 13.

²⁵ Ibidem, pp. 13-18.

după modelul sus-jos, deoarece orice microcosmos este reiterarea unui macrocosmos, la fel cum teoreticienii au găsit paralele viabile între mitul cosmogonic și cel antropogonic.

7.2.3. Omul și mitul

Chiar dacă nu este decât o temă secundară a prezentei teze, omul prin ritual, a deschis calea între mit și evoluția sa ulterioară, conform scrierilor lui M. Eliade (continuitate, desacralizare–profanare, reîntoarcere la origini și sacralitate), permitând intermedierea legăturii dintre cosmogonie și natura umană. Filosofii au afirmat că el realizează *sincretismul profanului cu sacrul pentru că, practic, începe să trăiască între cele două lumi*. Prin urmare, sacrul și profanul nu se elimină unul pe altul, ci se cristalizează în diferite faze ale aceleiași culturi, declanșându-se odată cu practicile ritual-mitologice.

În ceea ce privește contribuția omului la evoluția miturilor, am insistat deja asupra momentului *inițierii* și paradigmelor începuturilor, ca mit fundamental și privilegiu al elitelor, ele fiind cele care reușesc să depășească moartea prin ritual și să reactualizeze situația primordială dominată de forțe creaoare. Ce merită a fi luat în considerare este faptul că acest ritual este strâns legat de evenimente calendaristice, mitul despre zeul care moare și reînvie fiind fundamental în toate culturile.

Astfel, soarta omului ca individ este integrată în destinul societății respective și al mitului care se povestește și transmite o anume morală, estetică, atitudine și valoare culturală. De asemenea, tot aici se includ miturile despre diversi eroi care aparțin unei culturi și păstrează un model de existență ce este perpetuat de acea societate sau demitizat în timp. Chiar mai mult, omul va fi continuu dominat și influențat de natura înconjurătoare, de inconștient, oniric sau imaginar, de mister și miraculos, de orizonturile temporale, spațiale ce se schimbă la infinit și se construiesc concomitent în literatură.

Deocamdată, aşa cum afirma Mircea Eliade, considerăm că *mitologiiile private* ale omului modern nu se ridică la nivelul miturilor esențiale din punct de vedere ontologic, prin simplul fapt că sunt particulare, iar ele nu pot fi exemplare deoarece nu au fost trăite plenar, fiind lipsite de viziunile religioase ale lumii și fiind despovărate de influențe, astfel încât nu se mai integrează nici unei religii unitare. Ca atare, singura resursă pentru mit rămâne **spațiul imaginarului**, literatura prin excelență.

Capitolul 8

Mitul în literatură

Prima formă de manifestare a mitului în literatură a fost creația orală populară sau folclorul, care pe lângă povestirea în sine însumează ritualuri, dansuri, cântece de pură proveniență mitologică, exprimând concepția omului despre lume.

Primele texte care apar reliefeză viziunea arhaică, existând chiar o fază intermedieră între mit – asimilat uneori cu basmul arhaic – și povestirea propriu-zisă și anume: *eposul eroic* (de cele mai multe ori poem eroic). Aceste transformări au presupus o *demitologizare* treptată, accentul nemaicăzând asupra cosmogoniei, ci pe eroul exemplar al unei comunități sociale și ulterior, pe destinul individual. De asemenea, se produce înlocuirea cronotopului sacru cu unul profan; se transferă valențele dinspre mit ca religie și credință supremă spre imaginar și respectiv, spre acceptarea ficțiunii ca univers de sine stătător.

Basmul arhaic este, prin structura sa, un echivalent al miturilor, pentru că, în mod epic, el narează trecutul comunității și explică creația originară. Spre deosebire de el, basmul clasic european trasează un itinerar mult mai flexibil și liber, distanțându-se de mit. Urmează eposul eroic ce încadrează un erou cultural și faptele-i de vitejie, făcând uz – cu indulgență – de elemente mitologice într-un mediu social restrâns la o anume organizare tribală, socială etc. La popoarele agrare din Antichitate, poemul eroic s-a inspirat din tradițiile mitice ritualice ale calendarului, de unde provin numele lor sau o respectivă concrețețe a spațiului ce implică referințe etnografice precise. În general, eposul eroic este asimilat unor fapte adevărate, adânc întipărite în memoria comunității, singura excepție în acest sens reprezentând-o romanul cavaleresc, care îngemănează eposul eroic cu ficțiunea.

Trecerea la povestire implică o perspectivă mai redusă, demiurgul fiind substituit cu un personaj – om obișnuit, dar totuși ales: fiu de împărat, cavaler etc. – care trebuie inițiat conform unui ritual complex, ce permite intervenția unor spirite supranaturale, șamanice, magice; cosmosul mitologic este înlocuit aici cu o subunitate a societății, grupului, tribului, de genul împărăției, aristocrației, familiei și.a.m.d.

În toată lumea antică se poate observa cum mitologia pierde teren în fața limbajului cultural, a povestirilor dramatice despre zei (sec. VI-V î.e.n.). *Miturile Greciei antice* joacă un rol important în literatura europeană ulterioară, indiferent de forma de religie sub care s-au manifestat – păgânism sau creștinism¹–, pentru că, în cele din urmă, sacralitatea să fie înlăturată în totalitate. Aristotel este primul critic literar care îndeamnă autorii de drame să se inspire din mit, cu condiția să-i aducă un plus de nouitate legendei, pentru a provoca spectatorilor sentimente din cele mai variate până la *catharsis*.

În Evul Mediu miturile antice nu se uită, dar sunt abandonate într-un fel de semipăgânism, perioada fiind extrem de spirituală și moral-religioasă. Dacă lumea creștină este considerată drept materialitatea subordonată divinității celestiale, atunci și miturile se supun unui proces minuțios de analiză și semiotică, interpretări alegorice, reflexiv-critice, chiar ironice. Acest fenomen declanșează semnificații maxime, ce reprezintă exact contrariul miturilor. Este adevărat că persistența în timp a mitologiei asigură un anumit simbolism artistic, dar reala valorificare antropocentrică a mitului este Renașterea.

Renașterea îl poziționează pe om și activitățile sale în centrul Universului. Ierarhia din Evul Mediu este anulată în favoarea creațiilor artistice și reprezentării exacte a naturii umane. În mod paradoxal, în această perioadă imaginea mitologiei antice decade ca semnificație religioasă, fapt pentru care se poate vorbi despre Evul Mediu ca ultima epocă construită pe

¹ Trecerea de la mitologia antică păgână la mitologia bisericească s-a realizat extrem de ușor ținând cont de prestigiul deținut de vechea mitologie și de faptul că biserică creștină adapta cu rapiditate vechile structuri, atașându-le alte conținuturi (n. n.).

arhetipuri și mituri, cu elemente preluate din mitologia antică, însă ce reliefiază o realitate mitologică complexă, dominată de legende, grotesc, magie și cavalerism.

Cu toate acestea, cultura și mitologia antică continuă să se propage prin intermediul textelor autorilor din respectiva perioadă, atât în Orient cât și în Occident, conturând curențul ce avea să fie denumit generic clasicism. Receptarea vechii mitologii precizează două poziții distincte: una refuză orice semnificație păgână în literatură (Fonteneau), iar alta acceptă factorul păgân în combinație cu cel creștin, cu condiția ca primul să fie interpretat ca alegorie (Boileau). În același timp, mitologia se metamorfozează, devenind treptat simplu izvor de inspirație sau limbaj cultural, menținându-și puține coordonate tradiționale.

Secolele XVI–XVIII aduc inovații la capitolul caractere și personaje, creând tipologii precum: *Don Quijote*, *Hamlet*, *Don Juan*, *Harpagon*, modele ce se nutresc subliminal din mitologie, fiind de o modernitate incredibilă. Astfel, ele înloucuesc subiectul și problematica tradițională cu una general valabilă societății acelei vremi; în plus, adaugă o concepție nouă în literatură despre viață și moarte prin ironie, nebunie, parodie sau umor și.a. Spre exemplu, *Don Quijote de la Mancha* reflectă impecabil această tendință, fiind construit ca un roman cavaleresc – cu aceeași structură a povestirii și după modelul cavalerului rătăcitor –, însă el denotă o clară erodare a mitului inițial prin parodieri și juxtapuneri ce demiteză chiar și literatura în sine. Cervantes, Shakespeare, Molière, Corneille, Tirso de Molina sunt doar câțiva dintre autorii remarcabili ai epocii.

În secolele XVIII și XIX noi curente aduc după sine alte modalități de transfigurare, corelate cu esteticile neoclasicismului, realismului și romantismului. Primele două curente abolesc definitiv ultimele moșteniri din Evul Mediu, încercând o reflectare cât mai fidelă a naturii și realității. Cu toate acestea, în unele romane se regăsesc ascunse, mai mult sau mai puțin conștient, motive mitologice antice, în pofida faptului că Realismul respinge mitul intrinsec. Un exemplu pentru viitorul roman realist balzacian sau dostoievskian îl reprezintă *Robinson Crusoe* al lui Daniel

Defoe: el preia mitul inițierii însă transformat; – nemaifiind vorba de un ritual ceremonios, ci de o ciocnire eroică cu un spațiu advers, în care trebuie să se integreze –; subiectul fiind dezvoltat într-o manieră *realist-existențialistă, antropocentrică*.

În schimb, Romantismul nu numai că utilizează mitul și posibilitățile sale imaginare în literatură, dar preia forme de gândire mitică. Pe parcursul secolului al XIX-lea, Romantismul și Simbolismul și-au manifestat predilecția pentru temele mitice, onirice, ale copilăriei și trecutului, încadrate într-o natură protectoare ce amintește de cosmogonia inițială. Imaginarul romantic semnifică libertate, absolut, eroism, mit și valorificare a tuturor resurselor arhaice, folclorice naționale, ale fiecăror culturi în parte, iar realitatea este percepță doar într-o dimensiune redusă, lipsită de poezie și mister. Prin urmare, ne aflăm pe un tărâm propice gândirii mitice sau limbajului poetic tradus prin forme și elemente mitologice (ființe supratururale, miraculoase, atribuții magice, atmosfere tainice, transcendentă, refugii spațiale în vis și inconștient etc.). Novalis insista asupra conceptului de *idealism magic* pentru a caracteriza spațiul ideal, al mitului și magicului, al arhaicului posibil, la care face apel literatura romantică. Fără îndoială, combinația romantică este una complexă, care nu mai acordă nicio importanță realului, iar incluzând în orizontul spațial numai componenta inconștientului, implicit riscă – același lucru ca și realismul la polul opus – să piardă din armonie și totalitate în favoarea unei atitudini temporare și iluzorii.

Avantajele viziunii sunt totuși covârșitoare, în special contribuția scriitorilor germani romântici la crearea unui sistem de gândire mitică foarte liber – ei doreau să ajungă la un consens armonic între spiritul omenesc, natură și istorie –, sau încercarea de a reconcilia mitologiile diferitelor popoare și religii (păgânismul cu creștinismul, scandinavii cu grecii și celții; totodată apelează la dedublări și treceri în spațiile *de dincolo*, nemaexplorate până atunci). Aceste atitudini estetice au fost apreciate de critica literară a timpului pentru accentele noi, uneori ironice, ce au deschis drumul pentru literatura modernă a secolului XX.

O poziție intermediară între romântici și moderni (așa-numita perioadă postromantică) o deține opera lui Richard Wagner, oscilând între mit ca tradiție general valabilă, folclorică, cultul naturii, păgânism și creștinism și respectiv, o apreciere justă a istoriei ca element contrar, exterior, convențional. Cu alte cuvinte, mitul este în creația wagneriană poveste și istorie, fantastic și mundan, dar universal valabil pentru descrierea relațiilor interumane, a sentimentelor, a ritmului naturii și tragicismului iubirii și a morții, a naturii și culturii, a destinului personal și cultural, o influență deosebită având aici și filosofia schopenhaueriană. De asemenea, Wagner aduce ca noutate tehnica *leit-motivelor* pentru a se referi la miturile arhaice, modernizând conceptul printr-o acută analiză psihologică ce va fi explorată în continuare.

După postromântici, secolul al XIX-lea sau Realismul sunt diametral opuse Romântismului, iar mitul decade, rămânând doar referințele din poezie sau teatru, dar în niciun caz conceptul de arhetip. Este totuși secolul ce dezvoltă uimitor romanul, prin analize și observații critice minuțioase, realizate pertinent în legătură cu realitatea și omul, ce sunt dezvoltate cu aceeași ambiție în secolul XX.

Secolul XX și romanul modern introduc modalități noi de abordare a timpului, spațiului, inconștientului, categoriilor umane și tehnicilor compoziționale. Realismul este uitat în favoarea jocurilor de memorie asociativă, a discursului indirect liber, dialogului de idei, fluxului conștiinței și perceprii impersonale a unei realități tumultuoase, așa cum procedează Virginia Woolf, Thomas Mann, Marcel Proust, James Joyce, André Gide, William Faulkner etc.

Influența filosofiei fenomenologice și a existențialismului lui Sartre duc la dislocări în cronotop, realitatea se suprapune peste mit într-un caleidoscop modern, primitiv, nou și fragmentar în același timp. De fapt, descoperirea esențială a literaturii moderne a secolului XX este alternarea de planuri și revalorizarea mitologicului, ca o reîntoarcere nostalgică la origini din altă perspectivă, ce s-ar traduce printr-o „reabilitare” mult-așteptată de literatură.

Ne aflăm, aşadar, într-un proces de sinteză între tradiție și modern, ce dezvoltă cu amploare epicul, inspirat de o realitate ostilă și dezamăgitoare, ce va căuta noi spații de evadare și lumi paralele, matrici ce combină mituri, arhetipuri și decăderi, aşa cum se întâmplă în romanele lui Faulkner, Ernest Hemingway, Vargas Llosa, Cortázar, Onetti, García Márquez și mulți autori est-europeni sau afro-asiatici care se înscriu în aceeași atitudine autentică modernistă.

8.1. Poetica mitului în secolul XX

Pentru a reliefa câteva dintre tehnicele mitologizării inovatoare din secolul XX, trebuie amintite orientările secolului anterior și faptul că, în general, orice curent încearcă să se desprindă în totalitate de vechile preocupări, ca o reacție diametral opusă, reacționară și compensatoare. Astfel, dacă în secolul al XIX-lea, abordarea literară, mai ales a romanului, era una liniară, cu structură continuă epică, social-istorică, succesorii epocii vor utiliza cu o voluptate imensă simbolistica mitică, eliminând urmele structurii cronologice și elaborând noi tehnici și forme. Totuși, în unele romane se mai pot întrevedea câteva schelete structurale, unele sub forma unor fire de povestire întrepătrunse, altele ce repetă elemente arhaice, arhetipale sau folclorice; *laitmotive* ce aparțin unui timp circular și care ies din istorie pentru a simboliza ceva mai profund – la fel cum muzica lui Wagner apela la mituri pentru sporirea acțiunii dramatice, insistând asupra unor semnificații universale. Vom vedea în continuare principalele diferențe prin care se impune creația literară în secolul XX, în ceea ce privește mitul și reflecția sa.

Miturile au o funcționalitate aparte în modernism, în sensul că momentele când narativă apelează la ele prin repetiții universale nu mai declanșează o revenire la lumea arhaică, chiar dacă anulează timpul istoric. Mitologia este, după părerea noastră, mai mult un joc estetic, coroborat cu lumea fantasticului, atribut predilect al mulțor autori moderni, printre care mulți sud-americani și est-europeni. Altfel spus, fantasticul modern este

miraculos, magic, spre deosebire de cel clasic, credibil, definit de Tzvetan Todorov².

Exemplul pe care îl analizăm aparține lui Franz Kafka, unul dintre creatorii prozei moderne, și povestirii *Metamorfoza* (1916). Printre tehnicele mitologizării moderne se numără volatilizarea limitelor spațio-temporale, încălcarea relațiilor de cauză-efect, dedublarea personajelor, a lumii, metamorfoza însăși. Sintetizând, trezirea comis-voiajorului Gregor Samsa, metamorfozat într-un miriapod grotesc, coincide în aparență cu un mit totemic prin care urmașul se identifică cu strămoșii săi și apartenența la neam, familie, la esențe arhaice și primitive. Spre deosebire de miturile animalului totemic, metamorfoza reprezintă un caz ce devine universal, de înstrăinare, traumatizare socială și ruptură de familie, societate. Aceasta este viziunea modernă asupra existenței, iar fenomenul transformării interioare devine un atribut contrar vechiului mit, fiind o desacralizare a lui.

Mitologizarea actuală este strâns legată de atitudinea ieșirii din istorie. Căutarea și explorarea altor orizonturi spațiale și temporale în literatură și proiecția alternativă către miturile arhaice denotă sentimente din cele mai variate și contrare, ce diferă de la o zonă geografică la alta, din cele mai diverse la fiecare scriitor.

De exemplu, unul dintre acestea este spaima provocată de schimbările teribile ale societății, de nesiguranța și traumele sociale, aşa cum sunt ele exprimate de Steven Daedalus în romanul *Ulise* (1922) de James Joyce, prin sintagma *coșmarul istoriei*. Trezirea din acest proces traumatic și fricile inerente determină recurența mitologizării.

În schimb, la autorii sud-americani, sentimentele pentru tradițiile mitologice semnifică o profundă legătură cu conștiința națională, iar ieșirea în atemporalul anistoric nu elimină dimensiunea națională și socială, fapt ce conferă o notă de exotism respectivei literaturi. Tocmai datorită acestei specificități, proza latino-americană va fi foarte apreciată prin notele sale particulare pe care le propune, urmată de literaturile africane, asiatice sau balcanice.

² Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, București, Univers, 1973.

Cităm aici modelul de lume revelat de Gabriel García Márquez în romanul-mit *Un veac de singurătate* (1967), o oglindă a constantelor existențiale universale alături de istoria generalizată a Americii Latine. Ca atare, cele două universuri: cel mitologic și cel istoric latino-american interferează în povestea satului Macondo, suprapusă peste destinul familiei Buendía. Mitologicul are un rol primar, regenerator și repetitiv, pentru că aduce în lumină un timp al originilor interpretat drept istoria unei noi comunități, câteodată cu note ironice și amenințată de umbra distrugerii lui. Așa cum a prevăzut Melchiade în scrisurile sale, Macondo se va stinge o dată cu clanul Buendía, dar descifrarea prevăzută și implicit, lectura lui, coincid cu posibilitatea repetării, deci a istoriei recurente. Prin urmare, García Márquez utilizează adesea metode combinate, inspirate din mitologia greacă, din fantasticul, istoricul și mitologicul legendar columbian, creând astfel puncte de comunicare între tendințe și metode europene, moderniste, suprarealistice, existențialiste, la același nivel estetic ca Faulkner sau Thomas Mann.

Mitologizarea modernă adoptă forme subconștientului. Dacă în secolul al XIX-lea era în mare vogă caracterizarea socială obiectivă a eroilor și modalitatea cronologică, ordonată, singulară de descriere a cronotopului, secolul XX, în special decada anilor '20-'30 este influențată de psihanaliza abisală individuală promovată de Freud, Jung, Adler etc. Acest fapt se traduce printr-o analiză minuțioasă a lumii interioare a individului, folosirea fluxului de conștiință și a monologului indirect liber, uneori memoria asociațiilor libere și simfonia punctelor de vedere.

Insistăm din nou pe jocurile estetice, cu inflexiuni ironice sau autoironice ale discursului literar ce duce la interpretarea sa psihanalitică și de natură subliminală, nefiind vorba de simple metode psihologice transpusă în text. Dimpotrivă, numai în acest fel, spațiul individului însigurat și traumatizat de modernitate se poate largi înspre sfere mai profunde ale miturilor arhaice, văzute adesea ca evadări sau condamnări perpetue.

Mai mult, ca exemplificare, romanul *Muntele vrăjit* (1924) al lui Thomas Mann face uz de o mitologizare ce nu-și extrage seva numai din estetica modernismului, aspect ce îl vom comenta mai jos. Acțiunea este plasată

într-un spațiu izolat de civilizație (localizat de autor în Davos, Elveția), pe un munte, într-un sanatoriu, cadru ce predispune la meditație și intensitate deosebite ale explorării subconștientului, experimentate de Hans Castorp în numele descoperii sensului și valorii vieții. Aceste procese analitice, spre deosebire de personajul joycean, nu trec de limitele subiectivismului conștientizat, neîncercând retragerea totală în mit, ci reconcilierea eroului cu istoria și umanitatea. Scopul artistic nu este, deci, redescoperirea vechii gândiri mitopoetice, ci cunoașterea esențială, livrescă a culturii antice, istoriei religiilor, teoriilor ezoterice, științifice, ritualice etc., și totodată reflectarea lor în creația literară. Acest fapt se produce uneori sub forma unui banal fond de desfășurare, alteori prin răbufniri inconștiente sau ca elemente de structură internă sau modalități anticipative referitoare la evoluția istoriei și soarta omului în univers.

Sistemele mitice se intersectează, determinând o metamitologie. De fapt, în multe dintre legendele, motivele, paralelele și metodele folosite de cei mai mulți autori, se întrepătrund mitologii diferite; ciclicitatea, pe post de repetiție a rolurilor și situațiilor, a vieții și a morții, se consideră că provine din ritualurile calendaristice ale societăților preagricole, din filosofia indiană, germană, grecească și a. Acest ciclu în proza lui Thomas Mann are valoarea repetării unei istorii biblice (V. *Iosif și frații săi*), urmării reiterând existența strămoșilor, într-un proces de reînnoire și Renaștere a vieții, fapt pentru care și mitul este percepțut ca fiind veșnic.

Introspecția și concepția despre lume sunt sumbre în romanul *Ulise* a lui James Joyce, metempsihoză fiind o altă consecință a ciclicității timpului ce condamnă abominabil existența individuală la același labirint cotidian, din care nu există salvare, nici prin credință, familie, muncă sau dragoste. Ziua de 16 iunie 1904 reliefiază universalul din viața orașului Dublin și a scriitorului irlandez, Steven Dedalus, înainte și după confruntarea cu agentul publicitar, Leopold Bloom; o zi într-o viață sau o viață într-o zi se reduce la același cuvânt terifiant: haos, lipsit de sens și de istorie.

Punctul culminant al unor încercări nereușite este atins de Josef K din *Procesul* (1925), sau de arpenterul K. din *Castelul* (1926), eroi kafkieni, tot

simboluri general umane ale neadaptării la mediu. Înfățisarea mitologică a lumii dobândește accente tragice, grotești, chiar dacă autorul nu apelează la interpretări filosofice și religioase precum scriitorii citați mai sus.

Critica literară a opinat despre Kafka că folosește o *mitologizare metaforică*, intrigă și personajele fiind din lumea reală, însă subiectul și concepția despre viață sunt universale, metafizicul primând asupra socialului. Faptul că Josef K nu va înțelege niciodată rațiunea pentru care este judecat și nici nu va ajunge să-i cunoască pe judecătorii săi ca să-și demonstreze nevinovăția, echivalează cu căutările zadarnice ale inginerului cadastral K. de a pătrunde în Castel, zugrăvit ca un spațiu închis, izolat. Răspunsul ce se impune este revelația unei zone între mitologie și forțele transcendentale, aceea a înstrăinării absolute, acolo unde nu există nici Dumnezeu nicio altă divinitate care să-l salveze pe om sau să-l analizeze cu ironie. Grotescul, tragicul și metafizicul coroborat cu note religioase și fantastice conduc spre un altfel de mitologizare, lumea actuală fiind opusul celei mitice, fără a evidenția vreo ieșire din labirintul precar al vieții.

8.2. Scurte concluzii

Așadar, mitologizarea devine substanță a poeticii prozei secolului XX, atât metodă de revalorizare și reactualizare a miturilor arhaice, cât și procedeu artistic și viziune duală asupra lumii. Mitul și istoria sunt considerate a se afla la poluri opuse, însă ele coexistă în literatura secolului XX.

Procedeele de mitologizare și ficționalizare se diversifică, sub influența prozei lui Joyce, Mann, Kafka și a altora, care găsesc, în paralel cu mitul antic, o manieră de a controla și ordona istoria și cultura contemporană³. Mulți autori sunt stimulați de mitologie și originali în același timp, prin

³ Această concepție îi aparține lui T. S. Eliot, referindu-se la proza lui Joyce, utilizând aceleași idei estetice la elaborarea poemului *The Waste Land* (1922), unde se îmbină substraturi mitologice cu elemente biblice, legenda lui Parsifal din Wagner, citate din Dante și din Shakespeare, filosofia ritualică a lui Frazer cu proza densă a lui Joseph Conrad. În cazul lui Eliot, repetarea ciclicității vieții și morții devine o imposibilitate asemănătoare cu aceea a spațiului sterp, deșertic în care s-a preschimbat pământul.

poetica propusă și *mitologemele* utilizate în consonanță cu definirea orizonturilor spațio-temporale în proze din cele mai variate. Este interesant de observat că vechile structuri și tehnici nu sunt înlocuite total, ci doar devin mai complexe, lărgind până la extrem posibilitățile narative și imaginative.

Autori precum Herman Hesse, William Faulkner, Michel Butor, John Updike, Hans Erich Nossack etc., doar pentru a enumera câțiva dintre cei mai de seamă, promovează mitologizările în romanele de după cel de-al doilea război mondial. Paralele directe sau camuflate cu diferite mitologii, modele simbolice pentru a evidenția anumite stări de fapt, arhetipuri și eroi supuși acelorași reguli inițiatice, ritualice ale mitologiei, dar ce aduc vizioni proaspete, chiar și despre condiția artei și creației în modernitate, toate sunt procedee artistice ce reliefeză însingurarea, izolarea și neputința omului modern în societatea actuală.

Dacă mitul clasic îndeplinea funcția de catalizator al armoniei dintre om și mediu, în modernitate, nesiguranța, neputința, însingurarea, văzută pesimist, alteori cu ironie și detașare, determină o **mitologie deformată**, dar esențială pentru spațiul și timpul contemporan. Faptul că în literatura secolului XX putem totuși vorbi despre spațiul mitic denotă persistența unor rădăcini culturale trainice și necesitatea raționalului de a se contopi cu intuitivul în ficțiune, ca manifest existentialist și *imago mundi* a omului.

Partea a II-a

Spațiul reflectat în literatură

Procesele pozitive suportate de identitatea culturală și implicit, de spațiul aferent, au fost *adaptarea*, la noul *habitat* și mediu geografic – o bună parte din literatura colonială reflectată în Cronicile vremii dezvoltă această temă – *integrarea*, sinonimă cu nașterea primilor fii de europeni pe tărâm american¹, și treptat, apariția *sincretismului cultural*. Această ultimă fază este discutabilă atunci când forțele culturilor participante sunt inegale. De fapt, în cazul Americii de Nord s-a produs o *asimilare* aproape completă a culturilor indigene, situație ce denotă un proces negativ, care a dus la repercusiuni culturale excesive și dominatoare.

Pentru continentul sud-american, alternarea influențelor europene a însemnat o cultură determinată mai mult exogen decât endogen, fapt ce a dat naștere la aşa-numita critică a *aluvionismului cultural*. S-a vehiculat astfel sintagma *dialectica opozițiilor*, în sensul de înfruntare dualistă a valorilor, tendințelor, curentelor filosofice, estetice și literare, centripete și centrifuge.

Printr-o aproximare simplistă a acestor aspecte, unii teoreticieni au afirmat că ceea ce pare autentic *american* se poate identifica cu *indigenismul* și formele de naționalism radical și intransigent; în timp ce orice element străin s-ar traduce prin universalism și ar constitui baza dezrădăcinării, evaziunii, alienării și împrăștierii „răului” european. În mod clar, dincolo de exagerările interpretative, în prag de modernitate și la început de secol

¹ Noțiunea de *criollo* este în America de Sud un foarte bun exemplu de *transcultură* la care făceam aluzie în prima parte a lucrării.

douăzeci, tradiția se opune avangardei și suprarealismului instaurat în Europa, într-un joc sinuos al contradicțiilor și confluențelor de perioade și țări. Nu ne propunem să alcătuim un studiu exhaustiv al acestui fenomen, ci doar să punctăm anumite diferențe culturale pe care le considerăm esențiale pentru proiecțiile unor comparații ce depășesc sfera literară.

În virtutea ideii de mai sus, dualismele menționate au ajuns să suscite atenția, chiar din punct de vedere geografic (câmpia versus metropola, interiorul continental față de litoralul oceanic etc.), reflectând o anume imagine și reversul ei în oglindă; se țese în acest fel o literatură „rurală”, realistă și înrădăcinată în tradiții, încă barbară la sfârșit de secol XIX și confruntată cu o literatură evazionistă, străbătută de numeroase influențe și curente din exterior, în general de ordin estetic și reprezentative pentru sectoarele urbane în plină ascensiune. Mai târziu, primele trei decenii ale secolului XX determină penetrarea reciprocă a cosmopolitismului și naționalismului – mișcarea centrifugă și centripetă –, aspecte pe care le vom analiza în cadrul acestui titlu.

Ceea merită reținut este că eseul filosofic, politic, dar și proza, chiar poezia – dacă ne gândim la *Canto General* al lui Pablo Neruda sau majoritatea poeziilor lui José Martí, Rubén Darío, Leopoldo Lugones sau Nicolás Guillén, printre alții –, au contribuit la sintezele necesare unei percepții globale a identității americane, dincolo de particularitățile locale. De fapt, prin literatura contemporană ibero-americană se poate realiza o analiză în profunzime a identității arhetipice și mitice a continentului², precum și proiecția sa universală ca unitate.

Așa cum arătam în prima parte a studiului nostru, spațiul, real sau ficțional, este unul dintre elementele cheie ale creației culturale. *Creație* – pentru că, pe lângă înzestrarea naturală a peisajului, omul participă activ la zămisuirea, transformarea și continua modelare a locului, lăsându-și înrădăcinată personalitatea; *culturală* – deoarece, fiind un act evolutiv, aceasta apar-

² Termenii îi aparțin lui Gustav Siebenmann, *El concepto de Weltliteratur y la nueva literatura latinoamericana*, lucrare prezentată la Congresul de Literatură Ibero-americană organizat la Madrid, iunie, 1984, pag. 4, citat de F. Ainsa, *Identidad cultural de Iberoamérica*, Madrid, Gredos, p. 76.

ține unui întreg sistem de valori raportat la o scală infimă (casă, aşezare rurală sau urban) sau macro (regiune, țară, univers) și configuraază o anumită concepție particulară ce se înscrie în istorie și în memoria indivizilor.

Analiza spațiului ca identitate culturală în proza latino-americană are ca punct de plecare principalele tendințe literare conturate în ultimele două secole, insistând mai ales asupra multiplelor interferențe manifestate în spațiile hispanice, situate în America de Sud și Centrală. Perspectiva conturată este aceea a diversității, iar faptul că literatura hispano-americană s-a putut reînnoi continuu este rezultatul indiscutabil al capacitatii de primire și asimilare a multor influențe, în parte cu tendințe de *universalism*, ce au contribuit, în totalitatea lor, la punerea în valoare a rădăcinilor ancestrale și a miturilor tradiționale ale culturii americane.

În plus, după cea de-a doua jumătate a secolului XX, dezvoltarea și maturizarea celor aproape douăzeci de literaturi latino-americane se datorează, aşa cum observa Andrei Ionescu, unei efervescențe politice sau unor sarcini nesoluționate social-politic, dar asumate impetuos de literatură, prin încercarea reușită de a-și croi drum spre universalitate:

„În majoritatea țărilor latino-americane, literatura se simte datoare să preia sarcini pe care politica propriu-zisă nu le-a rezolvat încă. Pentru scriitorul latino-american, problema răspunderilor politice s-a pus permanent cu acuitate. <<America aceasta, căreia îi aparțin, oferă lumii spectacolul unui univers în care angajarea a fost întotdeauna inseparabilă de viața intelectuală>> constata romancierul cubanez Alejo Carpentier într-o conferință. (...) Generația sa simte necesitatea imperioasă de a împărtăși destinul Americii latine, după îndemnul marelui poet și revoluționar José Martí, căzut pe câmpul de luptă în 1895, în războiul de independență de sub stăpânirea spaniolă. Celebrul său articol *America noastră*, (...) a devenit o adevarată Carta Magna a atitudinii demne și cutezătoare a popoarelor asuprite. Dacă, pe de o parte, <<în spațiul culturii patria este umanitatea>>, și izolarea devine sinucigașă, pe de altă parte, pentru a intra cu valoare independentă în circuitul universalității, țările Americii Latine trebuie să afirme creator propriu lor fond spiritual, care este <<metis>>³.

³ Andrei Ionescu, *Conștiința propriului destin artistic în Secolul 20*, nr. 8-9/1973, volum dedicat Americii Latine, pp. 259-262.

Capitolul 9

Spațiul mitic în proza hispano-americană

Frica a fost din cele mai vechi timpuri un ferment de decizii și acțiuni. Prin extrapolare și citându-l pe Julio Manfred¹, pe măsură ce o anumită teamă î se inoculează identității culturale a unei minorități, simțindu-se deci urmărită sau amenințată, se instituie și un fel de *autoprotecție*, prin crearea sau re-elaborarea de spații ficitonale. În general, este vorba de locuri izolate, adevărate insule „literare”, care revendică o autarhie și o ordine, de multe ori anacronice; câteva exemple în acest sens sunt Rumí-ul lui Ciro Alegría, Macondo lui Márquez, Comala la Juan Rulfo sau Santa María lui Juan Carlos Onetti.

Chiar dacă proiecția noastră vizează spațiul din proza secolului al XX-lea, trebuie conturat un scurt istoric al originii miturilor, simbolurilor, *leit-motivelor* și imaginilor de proveniență europeană sau *americanizate* prin manifestările literare hispano-americane premergătoare *boom-ului latinio-american*.

9.1. Începuturile prozei

Primele semne ale identității americane exprimate în scris aparțin „cuceritorilor”; ei care sunt cei care fixează prin cronică cadrul ambiental diferențiator, nu numai raportându-se la Europa, ci și la *culturile precolumbiene*, întâlnite și inconștient assimilate, chiar dacă numai parțial:

„Existența unei literaturi indigene precolumbiene a fost ignorată până în secolul al XIX-lea. Dacă în scrierile lor, cronicarii spanioli au inclus, câteodată, și mostre de poezie și imnuri religioase ale indienilor, gândirea

¹ Julio Manfred, *Psicología de la viveza criolla*, capit. "Análisis de lugares comunes" (Analiza locurilor comune), Buenos Aires, Ed. Americalee, 1965, p. 165.

autentică a acestora n-a putut să fie cunoscută decât atunci când investigatori moderni le-au descoperit cântecele și legendele. (...) Remarcabile prin calitatea lor superioară au fost și sunt considerate narațiunile mayașilor din Yucatán și cele ale vechilor aborigeni din Guatemala. (...) Acolo se aflau neatinse meleaguri neverosimile și locuitori fără de prihană, care trăiau în concepțiile lor mitice originale create de marile culturi din America, întru nimic asemănătoare cu mitologiiile conventionale ale vechilor greci și germani”².

La început, ca în cazul oricăror „exilați”, a fost necesară o rupere de trecut. Politic și social, aceasta s-a produs numai la începutul secolului al XIX-lea, odată cu obținerea independenței și îndeplinirea visului legendar al lui Simón Bolívar; cultural însă, procesul de aglutinare a durat mai bine de patru sute de ani de la descoperirea Americii.

Explicația constă în faptul că, deși existau scrieri din perioada colonială sub forma diferitelor cronici ce au alternat între ficțiune și realitate, romanul ca gen era considerat atunci mult prea greoi și în același timp, periculos, pentru eventualele contradicții în legătură cu *textele sfinte* consacrate, mai ales că aproape toate teritoriile de dominație spaniolă au fost, prin excelență, catolicizate.

De asemenea, tot în această epocă predomină „proto-romanele”, un fel de cronici de ficțiune, unele dintre cele mai dezbatute fiind *Lazarillo de ciegos caminantes* (*Însoțitorul orbilor peregrini* – 1773), de Carlos Incas alias Corcovado, roman picaresc ce marchează aventurile miraculoase ale vagabondului Lazarillo, într-o atmosferă lipsită însă de orice culoare locală.

Saltul calitativ important se va face abia peste un secol cu José Hernández și a sa epopee gauchescă, *Martín Fierro*³, operă care consolidează, cu avânturi romantice, mituri proprii și incorporează armonios limbajul popular printr-o dublă tradiție naționalist-integristă și estetic-universalistă.

² Laurențiu Silvian, *Reevaluarea unei viziuni magice în Secolul 20*, nr. 8-9/1973, volum dedicat Americii latine, pp. 139-140.

³ José Hernández, *El gaucho Martín Fierro y la Vuelta de Martín Fierro* (1879), Buenos Aires, Ed. Sopena, 1969.

În acest fel, America profundă și necunoscută trebuia descoperită și inventariată ca spațiu înconjurător, act ce denotă o mare bogătie lexicală transpusă într-o scriitură a pământului, indiferent de forma de relief evocată: junglă, savană, pampas, munții Anzi etc.

Exaltarea provocată de descrierea teluricului prinde formă la nivel național, alături de o specie hibrid a romanului istoric. Treptat, începe să respire spiritul național cu adânci urme coloniale, urzind istoriei de republici „bananiere”, dictatori și eroi, sinteza unei realități bogate, dar contradictorii, ce încearcă reconcilierea spiritului barbar cu civilizația.

Cu timpul romanul se pozitivizează, capătă note din ce în ce mai schematice și critice, în încercarea curajoasă de a oglindi atitudini și fapte dintr-o lume aflată într-o continuă transformare. În acest scop, realitatea ce semnifică va fi căutată primordial în *semne* – înainte de toate prin **cuvinte** și mai apoi, prin **experimentarea limbajului** –, iar ulterior prin *forme*, adică **noi tehnici narative**.

9.2. Cuvintele creatoare ale Americii

„A inventa sau a crea înseamnă a transforma lucrurile datorită intervenției omului și a **descoperi** înseamnă a găsi ceva care deja există și a-l aduce la cunoștința celorlalți”⁴.

În plan strict geografic, cine inventează apare drept un mincinos, după cum observa Ernst Bloch, comparându-l pe protagonistul creației cu Baronul Münchhausen. În mod contrar, *descoperirea* nu pare să includă visul imaginației, nefiind decât o *invenție corectată prin fapte reale*. America a fost descoperită în 1492, dar de fapt ea exista cu mult timp înainte. Ne raliem opiniei că *a descoperi* trădează concomitent intenția de a revela anumite fapte (similar cu verbul englezesc „a descoperi” – *to discover*) și nu *a găsi, a întâlni*, cum am putea fi induși în eroare etimologic. Prin urmare, America începe să existe, să se dezvelească prin cuvânt o dată cu recunoașterea ei în lumea Occidentală, deci cu „descoperirea” continentului de către europeni.

⁴ Ernst Bloch, cons. în trad. fr. *Le principe espérance*, Paris, Gallimard, 1982, vol. II, pag. 363.

9.2.1. Semnele sistemului de locuri literare

Spiritul uman nu s-a conformat niciodată cu *spațiul cunoscut* ce îl înconjoară. Din timpuri imemoriale, frica de gol și abisal l-a îndemnat pe om, pe de o parte, să exploreze necontenit mediul înconjurător, iar, pe de altă parte, să *umple* spațiile neatinse cu creații ale fanteziei sale. Cercul realului a fost întotdeauna inclus în sfera mai largă a imaginariului.

Pe măsură ce spațiul a fost explorat, limitele tărâmurilor fantastice, ale insulelor paraziace și imperiilor legendare s-au retras în cercuri din ce în ce mai mari și îndepărtate. Crearea lor prin imagine, înțelegând inclusiv prin literatură, a devenit exclusivă, sinonimă cu distanța și inaccesibilitatea, raportate la planul real.

Cu toate acestea, când vorbim de America, diferența între descoperire și inventie-creare a realului nu mai este aşa de clară. Pentru aceasta evidențiem trei aspecte, pe care le considerăm esențiale.

Orice cunoaștere și „acaparare” de teritorii se raportează și asimilează atât prin termenii prezentului, cât și ai trecutului. În cazul Americii, moștenirea culturală precolumbiană a fost aproape total ignorată în primele două secole de după descoperire. Mai mult, când direcția imaginată traversării Atlanticului a fost confirmată de Cristofor Columb, e ca și cum imaginariul ar fi fost obiectivat. Ca atare, expectativa culturală se configurează în consecință. Totodată, dacă prefigurarea imaginară este prea intensă, realitatea revelată se aducvează acesteia, modificându-se conform spațiului visat⁵.

Pe de altă parte, paradisurile terestre, păgâne sau creștine imaginate în Evul Mediu, suferă un proces de *transculturalizare* odată cu descoperirea Americii și proiecția lor peste ocean. De asemenea, nu trebuie ignorat faptul că orice descoperire reflectă realitatea în termenii certitudinii geografice, dar o și modifică substanțial. Spațiul *cucerit* suferă metamorfoza rezultată din dialogul cultural instaurat, iar Spania și Europa n-au fost și

⁵ În literatura utopică se vorbește despre „timpul imaginari” și „spațiul imaginari”, ca poli ai realității prezente și care are putea reprezenta revendicări ale unui trecut mitic (Paradis pierdut, Atlantida și Epoca de Aur) sau chiar proiecții ale unei societăți ideale viitoare, posibile.

n-au mai putut fi aceleași după descoperirea Americii, la fel cum nici realitatea indigenă nu a mai fost identică cu cea dinaintea cuceririi.

Este evident că geografia, literatura și istoria au contribuit hotărâtor la modelarea continuă a spațiului american. Pentru a revela semnificația spațiului literar, trebuie mai întâi înțeleasă maniera prin care s-au ocupat și transformat spațiile descoperite, cu alte cuvinte, să stabilim elementele ce au stat la construcția *întemeierii lor literare*.

Înțial, spațiul necunoscut a fost percepție de om drept un potențial agresor. Inspirându-i concomitent teroare și admirăție, natura virgină, debordantă sau indiferentă, a provocat, în același timp, atracție și respingere.

În orice epocă și civilizație gestul omului a fost acela de a pune stăpânire pe spațiul înconjurător. Claude Lévi-Strauss explică nașterea culturii ca fiind un *soc* cauzat omului, primit datorită înfruntării cu un haos nedeterminat, confuz, de neexplicat. În semn de reacție, ființa umană creează o lume artificială, guvernată de logică și structurată în perechi antinomice, cu *perspective și ordini*, fie pentru a putea domina, fie pentru a se proteja de tot ce înseamnă necunoscut.

Atât din perspectiva viziunii cosmogonice a unui indigen care aspiră numai la supraviețuire, cât și din prisma artistului ce percepție mediul prin simțul său estetic, sau a exploratorului uimit și surprins de realitatea descoperită, ori a latifundiarului care își admiră orgolios întinderea domeniilor sale, este vorba despre un act de *acaparare a spațiului, o organizare a lui în funcție de interesul particular care îl guvernează*. În legătură cu acest fapt, arhitectul Le Corbusier accentua limitarea spațială, imperioasă oricărei creații:

„Orice artă tinde să-și stabilească limitele în **spațiu** și să-l controleze într-un fel sau altul, prin propriile mijloace sau stabilindu-și regulile pe marginea lui”⁶.

La rândul său, creatorul de ficțiune va proceda identic. Nuvela sau romanul, pe măsură ce se consolidează într-o structură cu sens, stabilesc un *sistem de locuri proprii*, cu care se identifică personajele sau intră în

⁶ Le Corbusier, "New World of Space", London, Rev. *Horizon*, n. 106, oct. / 1948.

conflict. În fața pădurii tropicale, a pampas-ului, a lanțului Munților Anzi sau a peisajului *inedit* al Americii, s-a repetat procesul de „botez” primordial al realității.

A deschide un drum în această lume necunoscută relevă dificultățile întâmpinate de scriitori pentru a asimila și integra teritoriul american. Începuturile prozei au fost ghidate de hazardul călătoriilor și descooperirilor, în general arbitrar, susținute de *pulsiuni* de explorare, dominare și incredibile descoperiri geografice. Trebuie semnalată o anumită înclinație pentru descrieri, în sensul cel mai baroc al cuvântului. Ulterior, *natura* suferă transformări în literatură, se umanizează și devine un peisaj interiorizat al personajelor și al stărilor de spirit declanșate.

Modalitățile în care spațiul american a fost asumat și fixat în succesive *peisaje literare* au fost foarte variate. Dacă multe opere relievează conflictul și înfruntarea cu elementele naturale adverse (în proza despre pădure și munți), unele au ilustrat „oroarea de abis, absolut” (descrierea pampas-ului sau a deșertului), în timp ce altele își inserează personajele într-un scenariu decorativ și presărat cu detalii pitorești. Mai recent, *modelul literar* a căutat o integrare armonioasă a tehnicii și formei, peisajele devenind personaje, stări de spirit, existențe sau pretextsde solide pentru cronică istorică.

Relația dialectică a omului cu mediul transformă un scenariu *anonim* într-unul vertebrat din punct de vedere literar, existând un anumit grad de umanizare al peisajului, astfel încât acesta să devină literatură. Dacă în Europa, romanticismul a *consacrat definitiv* natura în peisaj⁷, în America Latină acest proces a fost mai anevoieios și traumatic, lipsindu-i expansiunea artelor grafice cunoscută în secolul al XVIII-lea. Vom ilustra aceste aspecte în operele unor mari scriitori sud-americani în următoarele capitole, dar mai întâi să observăm tehniciile aplicate limbajului în definirea concretă a noilor spații literare.

⁷ De exemplu, Miguel de Unamuno, Antonio Machado și Azorín sunt cei care au fixat în literatura spaniolă, odată cu Generația de la '98 noțiunea de *peisaj* prin care este reprezentată arheticul Castilia; situația este similară în Anglia, prin operele poetilor lacurilor: Wordsworth, Blake etc.

Prima reacție a omului de-a lungul *inserției* sale estetice în mediul american a fost mirarea punctată cu note din cele mai variate de la groază la admirație. Scopul primelor cronică era acela de a transmite *celorlalți* cât mai multe date despre Lumea Nouă. Din acest motiv, stilul primei literaturi este în mod conștient exagerat, hiperbolic, deoarece integrarea totală în mediul american avea să se realizeze doar la început de secolul XX; numai atunci modelul de imitație descriptiv-bucolic european este depășit, drept consecință, instaurându-se obiectiv distanța inevitabilă dintre călător/locuitor și spațiu.

De fapt, această distanță americană a fost receptată mult timp ca un abis, ce separă diferențele unități calitative ale romanului și totodată, un teritoriu lipsit de orice posibilitate de exploatare, un vid, sau, cum îl numește Georges Poulet, un *spațiu negativ*⁸. Ca atare, unitățile calitative sunt pentru Poulet „locurile” între care există *spații abisale necunoscute*. Spațiul în acest caz nu este un liant, ci dimpotrivă, un perete despărțitor între indivizi, o distanță impusă. Esențial rămâne atunci legătura intrinsecă între *locuri*, până la crearea unui adevărat sistem, problemă destul de delicată pentru America, care, de la bun început, a presupus o *geografie a izolării* și nu a punctelor de legătură.

Prima încercare de a stabili un *sistem de locuri* literare a constat în apariția unei **literaturi de călătorii și aventuri**, unde acel gol abisal din exterior încearcă să se sublimizeze într-o trăire interioară. Primele romane, în adevărata putere a cuvântului, sunt considerate cele de la începutul secolului al XIX-lea, asupra căror nu vom insista în mod deosebit, având în vedere caracterul eterogen, de experiment, ca orice început real al prozei adevărate. Subliniem însă faptul că deja din acea perioadă, *distanțele* nu mai sunt cele care separă, ci apropie realități duale dinspre Europa către America și invers. Așa cum afirma Michel Butor⁹:

⁸ Georges Poulet în *L'espace proustien* (N. R. F., Paris, 1964) stabilește un *sistem de locuri* în opera lui Marcel Proust, măsurând „distanțele” care separă fiecare scenariu, pe baza convingerii că orice spațiu este traversabil.

⁹ Michel Butor, "L'Espace du roman" în *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, N. R. F, 1964, p. 49-58, cons. în trad. sp., *El espacio de la novela, Repertorio II*, Barcelona, Seix-Barral, pp. 51-61, 1970.

„Orice ficțiune se înscrie în spațiul nostru precum o călătorie și în legătură cu acest fapt se poate afirma că este tema fundamentală a oricărei proze literare. (...) Începând cu momentul în care depărtarea se apropiie, aproapele dobândește puterea depărtării, devenind și mai îndepărtat. Pământul este rotund și mergând mereu înainte, ceea ce vom întâlni după orizont este punctul de plecare, însă deja complet înnoit. Distanța fundamentală a romanului realist nu este călătoria, ci străbaterea spațiilor; acea apropiere față de un loc anume implică o călătorie în jurul lumii.”

În opinia aceluiași critic, ficțiunea *depopulează* (*dépayse*), în sensul că spațiul literar semnifică alt loc complementar celui real, din perspectiva căruia este evocat. În aceeași ordine de idei, se afirmă că orice spațiu ce se creează în spațiul textului instaurează un fel de gravitație, precipită și cristalizează sentimente, comportamente, gesturi și prezențe, fapt ce îi conferă propria sa densitate raportată la continuitatea exterioară a spațiului mental. Pe scurt, aceasta este una dintre definițiile sintetice ale spațiului estetic.

Dincolo de orice ezitări, artistul american a folosit în principal măsura europeană pentru a *aprecia cantitativ* peisajul său. Să nu neglijăm faptul că Europa a avut un Petrarca, Rousseau, Goethe, care au stabilit o dimensiune „proporționată” în *călătoriile lor literare*. Această natură evocată este liniștită, calmă, contemplată din interior și se înscrie în tradiția clasistică greco-latiană.

Creatorii contemporani ai peisajului spaniol, de la Azorín, Machado până la Camilo José Cela, nu au făcut decât să repete aceste constante. Respectiva orientare se întrevede și în literatura latino-americană, începând cu proza lui Augustín Yáñez, Miguel Ángel Asturias, Joaõ Guimarães Rosa etc. Prin intermediul lor și al altora pe care îi vom cita în continuare, s-au trasat liniile estetice ale dialecticii **om-mediu**, abandonându-se progresiv detaliile pitorești în favoarea altora naturaliste, interioare, neutralizându-se astfel și ancestrala *teamă față de neant*.

În urma experimentării surprizei cauzate de descoperirea noilor realități, proza a suferit imediat o senzație de copleșire, aproape anihilare în fața mediului. Neavând deocamdată nicio *model cultural prestabilit*, revelația și desemnarea Americii ca nou tărâm originar al ficțiunilor nu erau suficiente pentru procesul de creație. Spațiul trebuia *trăit* și *interiorizat*, pentru că încă nu reieșea niciun semn al „domesticirii” percepției artistice.

Excesul spațiului ne asfixiază mai mult decât lipsa lui, scria Jules Supervielle, descriind imensitatea pampas-ului argentinian pe care îl asemăna cu o mare închisoare. Adaugă poetul uruguayan-francez:

„În virtutea excesului de cai și libertate și a acestui orizont nemîșcat, în ciuda galopului nostru disperat, pampas-ul avea pentru mine aspectul unei închisori mai mari decât altele¹⁰”.

Într-o măsură considerabilă, lumea exterioară apare conform unei îndelungate tradiții ibero-americane drept o conspirație a realității împotriva posibilităților de expansiune a identității. Natura, dominată de legi necunoscute, și implicit, *neginiștită*, în termeni goethieni, domină și sufocă personajele povestirilor și romanelor.

Relația este cu precădere conflictuală: apropierea de pădurea tropicală îi este fatală lui Arturo Cova, personajul din *La Vorágine* (Columbia, 1924) de José Eustasio Rivera; deșertul devine aiuritor-înnebunitoare în proza brazilianului Jorge Amado, *Los caminos del hambre*. În cazul uruguayanului Horacio Quiroga se ajunge până la sacrificiu, în sensul că însuși autorul își asumă destinul artistului, alegând să trăiască în junglă pentru a putea înțelege dimensiunea interioară a provocării și a „îmblânzi”, cel puțin literar, un spațiu nedomesticit, care încă nu cunoște prezența umană europeană.

Dar dacă jungla este un scenariu previzibil pentru trauma existenței confruntată cu supraviețuirea, pampas-ul apare ca o provocare a dimensiunilor metafizice. Spre deosebire de pădurea tropicală, unde atenția se concentrează asupra detaliului ce sufocă, într-o câmpie întinsă se pot observa dimensiunile infinite dintre cer și pământ. „Câmpia este sentimentul care ne face mai mari” scria Rilke, iar, parafrazând, jungla simbolizează atunci sentimentul care îl nimicește pe om.

Cu toate acestea, chiar și în pampas natura pare ostilă, dată fiind imensitatea, goală din punct de vedere cultural. Rămâne totuși un spațiu deschis, destul de ușor de străbătut, fapt ce va determina ficțional o

¹⁰ Jules Supervielle, *Gravitations*, Paris, NRF, 1949, p. 19.

angoasă existențială, proprie unei identități extrem de *intellectualizate*, cum este cea argentiniană¹¹.

Toate acestea aparțin unei sfere de directă conotație filozofică care implică concepte multiple, precum *vastitate*, *monotonie*, *gol*, *infinit*, ce gravitează în jurul încercărilor de înțelegere literară. În *Radiografia de la pampa*, Ezequiel Martínez Estrada rationalizează spațiul într-un eseu extrem de sarcastic și profund, iar Ricardo Güiraldes în *Don Segundo Sombra* captează același *topos* în proza sa, transmițând cum „sufletul în contact cu pampas-ul devine infinit, liber de limitările citadine” și fiecare om „se simte fiu al lui Dumnezeu, al câmpiei și al lui însuși”.

Astfel, scriitorii latino-americanii ajung să penetreze realitatea pentru a intra în consonanță cu ea și a-i se integra ca parte substanțială, privilegiu pe care îl descoperise înainte în literatura nord-americană Herman Melville și mai apoi, Ernest Hemingway.

Aceeași integrare vitală, la un nivel mai decantat, surprindem în opera lui Augustín Yáñez, mai ales în scrisorile: *La tierra pródiga* și *Al filo del agua* sau în miturile creației reliefate în operele lui Miguel Angel Asturias cum ar fi: *Leyendas de Guatemala*, *Mulata de tal*, *El Halajadito* și, nu în ultimul rând, *Hombres de maíz* (1949)¹².

De asemenea, aprofundarea realității prin analiza originilor ce stau la baza oricărei identități se observă și în romanele lui Ciro Alegría. Ca o exemplificare, în *El mundo es ancho y ajeno* (1949), relația om-pământ este

¹¹ Acest sentiment apare chiar la originile literaturii argentine, aşa cum este el explicitat de Domingo Faustino Sarmiento, unul dintre părinții civilizației ai acestei țări. În *Aspecto físico de la República Argentina y caracteres, hábitos e ideas que engendra* (*Aspectul fizic al Republicii Argentine și trăsături, obiceiuri și idei concepute*), Capit. I din *Facundo*, Buenos Aires, Cedal, (1845)1979, p. 17 scria: „Răul de care suferă Argentina este extinderea; deșertul care o înconjoară în exterior îi afectează măruntaiele; singurătatea, lipsa așezărilor și a unei locuințe umane sunt în general, limitele fără dubiu între provinciile sale.”

V. www.e-libro.net/E-libro-viejo/gratis/facundo.pdf

¹² În romanul lui Asturias oamenii se nasc ca „vegetalele”, ceea ce accentuează simbologia mitică a rădăcinilor identității americane, dar totodată explică cum pământul este antropomorfizat. Este un pământ care „cade visând din stele și se trezește în forma în care au fost o dată munții”, altfel spus, este un tărâm personificat ce naște oameni din răsaduri de porumb.

extrem de bine conturată, pământul fiind o peșteră-placentă, în sânul căreia cresc creaturile și de unde ulterior țâșnesc spre lumină. Există peșteri situate „mai aproape de buricul pământului”, denotând un motiv al centrului care apare în toată simbolistica primitivă, după cum subliniază Mircea Eliade, deoarece peștera-placenta este cea dătătoare de viață. În lumea andină a lui Ciro Alegria, omul simte că „pământul este în interiorul său”¹³, este *Pacha Mamá*, de care îl leagă un cordon ombilical nevăzut, fiind totodată și locul unde se va întoarce în momentul morții ca să se contopească cu ea.

Progresiva multitudine culturală a spațiului american pe de o parte, și densitatea aparițiilor literare de-a lungul ultimelor două secole, pe de altă parte, au consolidat ceea ce avea să se numească *tradiție identitară*. În acest moment s-ar putea trasa cu ușurință o hartă literară americană, cu spațiile-i bine delimitate și perfect recognoscibile. Semnele prin care aceasta este exprimată și sintetizată artistic permit, bunăoară, identificarea zonelor geografice în pagini de ficțiune: savana este inevitabilă peisajului *Doñei Bárbara* de Rómulo Gallegos, la fel cum pădurea tropicală este jungla din *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, iar lumea andină începe cu Ciro Alegria. Concluzia este că nu se poate evita lumea reală în momentul abordării literare, deoarece amândouă se întrepătrund miraculos.

Totuși, acest concept de *localizare*, esențial în proza contemporană, are nevoie de câteva precizări în cazul american:

În primul rând, nu este vorba despre o „încărcare” culturală printr-un paralelism perfect geografic, ci de o creație imaginară a unui *sistem de locuri*, reprezentativ pentru acea realitate. Numai în plan secund și depinzând de autor, protagonist sau de însuși cititor, se poate omologa un scenariu literar exteriorului, fapt care ar marca identificarea literară amintită mai sus.

De exemplu, *Santa María*, așezarea mitică din opera uruguayanului Juan Carlos Onetti, funcționează precum un univers autonom ce poate fi identificat, iar sistemul de locuri creat se zugrăvește de la sine ca un peisaj unde străzile și piețele se întrelapă cu finețe pe malul unui râu american. Indicile nenumărate oferă cu siguranță identificarea cu micile orașe ale

¹³ Ciro Alegria, *El mundo es ancho y ajeno*, Mexico, Ed. Diana, 1949, p. 434.

litoralului argentinian sau uruguayan de pe malul râurilor Paraná sau Río de la Plata. Cu toate acestea, este nesemnificativ să știm care dintre ele este Santa María, aspect pe care însuși Onetti a preferat să-l elimine cu discreție și al cărui nume este total irelevant pentru critica literară.

De asemenea, *Macondo* creat de Gabriel García Márquez, a reușit să sintetizeze arhetipul satului natal al tropicului american, dincolo de asemănarea vizibilă cu satul natal al autorului, Arequipa, din care se inspiră, astăzi acesta din urmă fiind proclamat chiar *loc sfânt*.

Dacă spațiul literar hispano-american se conturează solidar în interiorul operei unor scriitori, nu înseamnă că acest proces de *identificare și recunoaștere* a avut o traiectorie facilă. Am semnalat mai înainte importanța stabilirii clare a primelor semne cu care omul marchează prin ficțiuni identitatea culturală a mediului înconjurător. Începând de aici, spațiul dobândește și o funcție narativă, în dimensiunea întregii operei.

În opera sa critică, *Notes on writing a novel*, Elizabeth Bowen semnala: „Peisajul se poate justifica într-un roman atunci când se poate ilustra, sau cel puțin simți, ca parte a acțiunii sau a caracterelor personajelor. În realitate, atunci când este **dramatizat**”¹⁴.

Această noțiune a dramaticului în ceea ce privește peisajul este completată de D. S. Bland:

„Este facil și tentant să analizăm pasajele descriptive ale unui roman ca parte separată de argument sau de personaje, mai ales dacă acele pasaje ne impresionează ca exemple ale scrierii frumoase (*fine writing*). Totuși, începem să învățăm să ne oprim asupra cuvintelor din paginile unui roman precum facem într-o poezie sau dramă și cred că această atenție direcționată asupra paragrafelor de descrieri și peisaje ne demonstrează că nu sunt aşa de irelevante cum am avea uneori tendința să le apreciem”¹⁵.

Studiul entităților topologice ale prozei americane din perspectiva amintită mai sus este relativ recentă. Cu toate acestea, ea trebuie înțeleasă în cadrul interpretării lui Gaston Bachelard a *spațiului fericit*, un spațiu al

¹⁴ Elizabeth Bowen, *Notes on writing a novel*, London, Collected Impressions, 1950, p. 254.

¹⁵ D. S. Bland, “Endangering the reader’s neck” în *Criticism III*, Wayne, Wayne State Univ. Press, 1961.

intimității sau al unei *încrederei cosmice*, spre care tinde expresia literară¹⁶. De fapt, spațiul pe care-l vizează analiza mai mult fenomenologică decât psihanalitică a lui Bachelard nu este unul material, geometric și pur exterior ca atare, al obiectelor propriu-zise, ci un *spațiu imaginari*, un spațiu în continuă mișcare și formare, în stare mereu născândă, mereu intim și mereu inovator. În opinia bachelardiană este un spațiu primordial poetic, impregnat de afectivitate și o profunzime declanșate de „conștiința de minunare”.

În aceeași ordine de idei, Roland Barthes observa că limbajele literare au trecut de la o *funcție instrumentală*, mulțumiță căreia au reușit să aprofundeze cunoașterea naturii de-a lungul secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, la o *funcție expresivă*, esențialmente centrată pe condiția umană din secolele XIX-XX. Numai parcurgând etapele de mai sus, se poate face saltul, de la scrierea propriu-zisă a literaturii, la decantarea ei.

Din punctul de vedere al prezentei analize, spațiul este supus unei anchete topologice similare, însă aplicate unei proze aflate încă în plin proces de experimentare și orientare estetică.

9.3. Spațioscopii, utopii și călătorii

Romanul ca gen, așa cum se conturează progresiv din secolul al XIX-lea până la mijlocul secolului XX, nu face decât să reflecte *Umwelt-ul* fiecărui, esență unui autosistem, prin care identitatea se construiește în funcție de mediu geografic și un anumit tip de clasă socială. Ca atare, comportamentele unor astfel de eroi sunt de multe ori previzibile, iar conflictele declanșate reprezintă aspecte ale respectivului sistem social. Până și personajele care încercă să se rupă de lumea lor cum ar fi *Madame Bovary* în opera lui Flaubert cu același nume sau Julien Sorel din *Roșu și negru* de Stendhal, nu reușesc să scape din corsetul social care îi înconjoară și sufocă în cele din urmă.

Una dintre dominantele demne de semnalat din proza europeană a acestei perioade este sentimentul de *înstrăinare și marginalizare* a eroului tradițional, ce apare o dată cu primul *outsider* al literaturii occidentale și

¹⁶ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P. U. F., 1957 în *Poetica spațiului*, traducerea: Irina Bădescu, prefată de Mircea Martin, București, Ed. Paralela 45, 2003.

anume picarul Lazarillo, urmat ulterior de Don Quijote, Profesorul Roquentin din *Greața* de Jean Paul Sartre, personajele din *Străinul* de Albert Camus și *Amintiri din casa morților* de Dostoievski. *Outsider*-ul sau acea ființă – după cum afirma Henri Barbusse – care privește *lumea din spatele grilajului*, nu este decât reflectarea literară și morală a unei crize profunde și generalizate. Este ruptura regăsită în filosofia sfârșitului de secol XIX, când rationalismul și universalismul antropocentrist, care guvernaseră umanitatea încă din Renaștere, încep să decadă vertiginos.

Ceea ce însemna o stare relativ recentă a prozei europene – criza de identitate a personajului – devine de la bun început caracteristica solidă a omului american. Negăsirea unui loc confortabil în spațiu nu e limitată la categoria socială a intelectualilor alienați sau a celor care suferă de angoase; fenomenul se observă frecvent în țările ce au cunoscut o puternică imigrație și unde sentimentul de marginalitate este aproape o stare naturală. Pătura socială de mijloc, oamenii pământului și chiar cei mai săraci trăiesc adesea aceeași criză existențială, simțindu-se străini în propria țară.

Galeria de personaje de acest tip este foarte vastă.

Pe de o parte, sunt cei născuți în America și care visează o altă lume alternativă (în general Europa), iar pe de altă parte, emigranții, eterni dezrädăcinați nostalgici. Așa cum insista Roger Caillois:

„Cei care fugeau din Europa au colonizat America: urmăriți de lege și aventurieri, misionari, un amestec de bandiți și apostoli temerari, sfinți, disperați, ambicioși și dornici de a se simți comod și cu mâinile libere”¹⁷.

În acest mod s-a format generic *spațiul libertății*. În fața *golului* american, noua patrie este constituită dintr-un tărâm plin de incertitudini, fără altă limită decât linia mișcătoare, ce separă pământurile și care este încet asimilată spațiului propriu aflat între marile întinderi ostile dimprejur. În consecință, cuvântul *frontieră* dobândește o importanță deosebită pentru definirea tendonțelor de evaziune; totodată, ea reprezintă metaforic poarta fantasticului și a eliberării prin imaginație.

¹⁷ Roger Callois, *Espace américain*, Montpellier, Fata Morgana, 1983, p. 11.

Situată **indigenilor** americanii a fost de-a lungul istoriei o nesfârșită „expulzare” traumatică, dacă ne referim la usurparea pământurilor și la *socul cultural* al impunerii „civilizației”. Prin urmare, proza va fi spațiul de reflecție asupra urmărilor, cu precădere negative, ale acestei rupturi, resimțită ca o anulare a identității, nu numai datorită amestecului de rase, ci și confruntării injuste și permanente dintre societatea tradițională și cea modernă.

De asemenea, în această epocă persistă problema omului de **răsă neagră**, reliefată cu precădere de literatura braziliană; el ajunge să simbolizeze tot nativul american, aflat însă sub nemiloasa amprentă culturală a transplantului geografic, a fostei sclavii și a marginalizării¹⁸.

Chiar și cei care ar trebui să fie mai înrădăcinați în spațiul american, cum ar fi oamenii din mediul rural, se văd constrânși la o luptă intensă pentru a-și păstra drepturile elementare, fiind infometați și asupriți de marii latifundiari. Romanele *Los caminos del hambre* de Jorge Amado sau *La tierra pródiga* de Augustín Yañez sunt, în acest sens, exemplificatoare.

Așadar, indiferent de latitudine, rezultatul același: dezorganizarea socială, personală și implicit, căutarea, esențialmente utopică, a aceluiși *spațiu fericit*, într-o eternă mișcare-jalonare topologică ce reverberează în literatură.

În America, la baza succesivelor definiții ale *spațiului fericit* (conform teoriei bachelardiene a spațiului intim, încărcat cu semnificații și stări de spirit), a prevăzut credința că omul el însuși se schimbă sau modelează natura înconjurătoare, după bunul plac, imaginând modele de utopii, în funcție de epocă și gusturi personale.

Este interesant de remarcat cum autorii care descriu noua realitate după procesul de independență a statelor americane din secolul al XIX-lea, devenind totodată creatorii ficțiunilor idealiste. Bunăoară, Domingo Faustino Sarmiento descrie noua lume argentiniană între *civilizație* și *barbarism*, dar în același timp creează un oraș utopic – *Argirópolis* – capitala

¹⁸ Problemele identității fragmentare care exprimă acest sentiment se oglindesc în special în proza de limbă franceză și engleză din insulele Caraibe.

ideală a societății de pe malul lui Río de la Plata. La fel este construit romanul *Reinaldo Solar* al lui Rómulo Gallegos, într-un teritoriu paradisiac și panteist din Venezuela, adevărat templu menit să aducă oamenii din nou în sânul *naturii, al dragostei și al adevăratelor ideale umane*¹⁹.

Dacă unele scrieri constituie adevărate călătorii inițiatice în căutarea paradisului pe pământ, altele, dincolo de aparențele de roman istoric, proiectează retroactiv o viziune critică și ironică a cuceririi spaniole, cum sunt: *Los perros del paraíso* (1983) de Abel Posse, *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier sau *Zama* (1956) de Antonio di Benedetto etc.

Luând în considerare lipsa omogenității, inadaptarea și criza identității americane, căutătorii Paradisului pierdut și „constructorii” spațiului fericit au fost nevoiți să plece întotdeauna de la noțiunea de deplasare, mișcare.

În acest sens, se conturează dialectica „înăuntru-afară”, cu care este identificat conceptul de *cámin*, o specie de microcosmos personal (G. Bachelard). Din acest spațiu tainic, lăuntric se vor proiecta viitoarele călătorii, având drept referință locul de refugiu nostalgitic. În *Sobre héroes y tumbas (Despre eroi și morminte)* al lui Ernesto Sábato, Alejandra este dominată de aceleași contradicții: face eforturi pentru a se integra în casa sa din Barracas, o locuință austera și ciudată, însă concomitent își exprimă dorința de evadare:

“- Qué lindo sería irse lejos – comentó de pronto-. Irse de esta ciudad inmunda.

Martín oyó penosamente aquella forma impersonal. Irse.

- ¿Te irías?- preguntó con voz quebrada.

Sin mirarlo, casi totalmente abstraída, respondió:

Sí, me iría con mucho gusto. A un lugar lejano, a un lugar donde no conociera a nadie. Tal vez a una isla, a una de esas islas que todavía deben quedar por ahí.²⁰.”

¹⁹ Rómulo Gallegos, *Reinaldo Solar*, Buenos Aires, Espasa – Calpe, 1945, p. 65.

²⁰ Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Buenos Aires, Fabril, 1964, p. 107 în trad. rom. *Despre eroi și morminte*, trad. din spaniolă de Aurel Covaci, cuvânt înainte de Angela Martin, Humanitas, 2003, p. 197:

„Ce frumos ar fi să pleci departe. – comentă deodată -. Să pleci din acest oraș nesuferit. Martin auzi cu durere acea formă impersonală de a spune: a pleca.

De asemenea, atunci când, în finalul romanului *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, Tânărul Fabio Cáceres se vede moștenitorul averii tatălui său, care tocmai murise, trăiește o revelație covârșitoare:

“Parece mentira: en lugar de alegrarme por las riquezas que me caen de manos del destino, me entristecía por las pobrezas que iba a dejar. ¿Por qué? Porque detrás de ellas estaban todos mis recuerdos de resero y vagabundo y, más arriba, esa indefinida voluntad de andar, que es como una sed de camino y como un ansia de posesión, cada día aumentada, de mundo²¹”.

De fapt, setea de drum, dorința de posedare a lumii, elogiu săraciei și al peregrinului, filosofia existențială, sunt leit-motive în multe romane hispano-americane. Pentru personajul Fabio, proprietatea unui teren și administrarea unei ferme nu îl atrag suficient, ci numai pampas-ul pe care l-a străbătut în calitate de negustor de vite și gaucho; acel spațiu deschis, plin de senzații, îi definește personalitatea și este ceea ce vrea să posede într-adevăr.

Astfel, percepția spațiului și călătoria Tânărului de paisprezece ani transformă conștiința intimă a protagonistului. Călătoria nu este o simplă deplasare dintr-un loc în altul, ci o adevărată inițiere în viață, fiind o formă de *Bildungsroman*, mult experimentată în literatura europeană.

Drept consecință, observăm că natura s-a transformat în peisaj, iar odată cu această metamorfoză se încheie senzația de asfixiere provocată de spațiu asupra ființei, în favoarea unui loc mai intim, parte integrantă a

- Tu ai pleca? – o întrebă cu voce spartă.

Fără să-l privească, aproape total absentă, îi răspunse:

- Da, aş pleca cu multă plăcere. Într-un loc îndepărtat, un loc unde să nu cunosc pe nimeni. Poate pe o insulă, una dintre acele care încă trebuie să mai existe pe undeva pe aici... ”.

²¹ Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, Buenos Aires, Losada, 1955, p. 172:

„Nu-mi vine să cred: în loc să mă bucur de bogățiile care îmi cad din cer, mă înnistram pentru săraciile pe care urma să le las în urmă. De ce? Pentru că în spatele lor erau toate amintirile mele de negustor de vite vagabond și mai ales, acea dorință nedefinită de a merge, care este precum setea de drum și o dorință crescândă, pe zi ce trece, de posedare a lumii”. (trad. n.)

spiritului de gaucho, imagine căreia în cuvintele lui Güiraldes, i-a rămas un *suflet de orizont*:

“Creo que la afición de mi padrino a la soledad debía influir en mí; la cosa es que, rememorando episodios de mi andar, estas perdidas libertades en la pampa me parecían lo mejor. (...). De grande y tranquilo que era el campo, algo nos regalaba de su grandeza y su indiferencia²²”.

Referindu-ne la manierele distincte de a călători, în proza ibero-americană se profilează două tendințe: în primul rând, dacă deplasarea se face înspre interiorul ascuns al rădăcinilor Americii, se cristalizează o **mișcare centripetă**, iar în al doilea rând, dacă se merge înspre margini, limite sau periferii, adică spre exteriorul care atrage și influențează, se constată o **mișcare centrifugă**. Diametral opuse, aceste mișcări nu se pot explica separat, atât de condiționate sunt impulsurile reciproce și contrarii.

Acest tip de mișcare urmărește o cuprindere sau chiar acaparare a spațiului în funcție de *centrele* identificate și fixate în inima continentului. Respectiva deplasare presupune călătoriei ce semnifică o adevărată *despovărsare* personală, în favoarea asumării unei identități pure și elementare, în contact direct cu elementele primordiale ale naturii: aerul, apa, pământul și uneori focul. Tendința de reîntoarcere la origini, la sursele primitive de viață înseamnă, în multe cazuri, nostalgia paradisului pierdut, neliniștea omului care trăiește pe margine și încearcă să acceadă la centrul prin modul iluzoriu de a transforma natura și de a restabili echilibrul originar.

În grupul comun se includ opere precum: *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, *Canaima* de Rómulo Gallegos, *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, *La casa verde* de Mario Vargas Llosa, scrierile lui Horacio Quiroga etc.

S-a susținut că la originea acestei mișcări subzistă o situație traumatică, care la un moment dat cauzează o *ruptură*. Aceasta este declanșată de conflictul dintre o tensiune activă între *eu*-ul personajului și mediul exterior,

²² *Ibidem*, p. 51:

„Cred că pasiunea nașului meu pentru singurătate m-a influențat și pe mine; faptul este că, rememorând episoadele călătoriilor mele, acele libertăți pierdute prin pampas mi se păreau cele mai frumoase. (...). Din cât de mare și liniștită era câmpia, ne dăruia și nouă ceva din măreția și indiferența ei”. (trad. n.)

spațiul unde lipsește justificarea suficientă sau vreun sprijin moral pentru a contracara dezintegrarea identității. Scopul unei asemenea călătorii, în loc de a fi o regăsire mitică în interiorul Americii, se deplasează imaginar spre bătrâna Europă, fapt ce se identifică din nou cu formele idealizate ale paradisului pierdut. De fapt, reprezintă o altfel de căutare a *El Dorado*-ului (văzută atât ca fugă, cât și ca alegorie – călătorie inițiatică), aşa cum se reflectă în opera lui J. C. Onetti, Julio Cortázar, Alfredo Bryce Echenique, José Donoso etc.

În acest sens, Horacio Oliveira din *Rayuela* (*Şotron*) exemplifică tipul de personalitate vizat. Conștiința unor ființe fragmentare și descentrate, generalizată la mulți artiști americani, face parte dintr-o problematică mai vastă a omului contemporan, unde dispersia nu înseamnă pluralitate, ci repetiție, proliferare a identicului.

Mișcarea centrifugă este, în principiu, o evaziune din mai multe puncte de vedere: este fuga înspre *afară*, încercarea de a scăpa din criza primordială a omului american și în același timp, o idealizare a spațiilor spre care se aspiră, cu precădere proiectată în capitale europene ale culturii precum Paris, Roma, Madrid sau Londra.

Așa cum se întâmplă și în mișcarea centripetă, călătoriile sunt ciclice, iar primul impuls devine metamorfoza în oglindă a ideii contrarii lui. Respectiva atitudine se manifestă încă în literatura secolului al XIX-lea, prin eludarea oricărei mimetizări și asimilarea modelelor europene. Acest lucru denotă faptul că proza contemporană își asumă noțiunea de *distanță*, drept consecință a dezrădăcinării totale de bătrânul continent și a condițiilor vitrege impuse de exil, situații ce sunt nuanțate cu dramatism la început de secol XX, prin cunoscuta *criză americană*.

Ce rămân cu-adevărat esențiale în această dublă oglindire a spațiului sunt **iluzia și obiectul călătoriei**, pentru că o dată îndeplinit scopul pragmatic, dispare vraja în plan real, fiind transpusă univoc în literatură. O să detaliem în continuare câteva dintre exemplele remarcabile ale acestor orientări și curente literare, precum și percepțiile respective ale spațiului.

Capitolul 10

Realismul magic și realismul miraculos

Proza și în special, romanul modern și postmodern, au introdus la sfârșitul secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea, elemente inovatoare ale construcției literare ce au dus la reliefarea vieții și a spațiului într-un dinamism acerb al relațiilor sociale, culturale și politice. Astfel, proza modernistă îmbină liricul cu epicul, făcând uz de diverse procedee ale mitologizării și percepției spațiului, apelând la referințe folclorice și universaliste, conform sferei culturale circumscrise.

De fapt, se poate vorbi despre o adevărată *mitologizare* a spațiului în literatura latino-americană sau est-europeană abia în a doua jumătate a secolului al XX-lea, ca un răspuns al împletirii *intellectualismului* modernist de tip vest-european cu tradițiile arhaice, mitologice. Mai mult, acest fenomen s-a apreciat ca fiind o reacție inherentă a dezvoltării popoarelor menționate mai sus, după cel de-al doilea război mondial înceoace. Cronologia explică întrepătrunderea istoriei, mitologiei și folclorului, într-o manieră singulară ce evidențiază arhetipurile moderne recreate peste tradiții și care pun în valoare, prin note miraculoase sau romantice, specificul național. Acest fenomen a fost definit în Europa dar și America Latină drept *realism magic*.

El a apărut la început de secol XX în Europa și practic a fost consacrat în calitate de curent literar de proza continentalui latino-american, întorcându-se îmbogățit după anii '60 printre literaturile nord-americane și europene. Aprofundarea câtorva aspecte legate de realismul magic susțin studiul nostru aplicat unor cazuri particulare de scriitori și opere.

Se poate afirma că ultima epocă socială cu o componentă magică, înainte de secolul XX, a fost societatea renascentistă, deoarece având

orientare antropocentrică, ea includea câmpul de mister și magie pe care îl presupunea ființa umană. Mutarea spre spiritul științific, pozitivist și transformările radicale impuse de Reforma religioasă impun însă o metamorfoză a imaginarului și cenzura fantasticului, aşa cum observa I.P. Culianu¹. Totuși, secolul realist al XIX-lea este categoric învins de următorul, prin elanul său creator și noile tehnici fictionale abordate, prin îndrăzneala de a călători chiar în spații utopice sau imaginare, posibile, necunoscute, după cum promotorul novocentismului, Massimo Bontempelli proclama cu fervoare:

„Novocentismul este o luptă pentru fantezie, pentru o artă care, mai presus de toate, trebuie să desfete și să surprindă, pentru o artă care trebuie să știe a privi viața ca o mare aventură plină de riscuri, de mister. Literatura secolului XX trebuie să fie o călătorie prin natură, prin viață sau prin sufletul omului, dar totdeauna călătorie, mișcare, invenție. Secolul trecut, al XIX-lea, a fost secolul observației, al exactității descriptive, al pasiunii pentru viața cotidiană; l-am putea numi secolul realității. Secolul nostru va trebui să se numească secolul fanteziei. Trebuie să inventăm... trebuie să învățăm și noi arta de a inventa alte mituri și alte legende. Am spus fantezie. Dar chiar fantezia noastră trebuie să fie cu totul nouă...[...] Fantezia novocentistă așeză în jurul celei mai precise realități un nimb de magie. Pe drept cuvânt arta noastră a fost definită ca **realism magic**”².

Pe lângă alte mișcări artistice-literare catalogate drept prea *hiperbolice*, cum a fost avangarda, realismul magic propune transfigurarea unei realități prin *mit*, eliminând limitele dintre fantastic și real, astfel încât miraculosul nu este decât o altă fațetă a cotidianului, nerevelată ochiului până în prezent. Datorită acestor considerente, realismul magic reușește să se impună cu ușurință, prin simbioza dintre vechile tradiții și fondul nou, infinit, creat de imaginar.

Într-o lume convențională, în care omul se simte agresat și mutilat de plăcăciune, singurătate și lipsa comunicării, noua orientare aduce miracu-

¹ V. I. P. Culianu, *Eros și magie în Renaștere 1484*, București, 1994.

² Revista „900” înseamnă „anii de după 1900” în italiană, adică secolul XX; în jurul revistei s-a consolidat curentul artistic condus de Massimo Bontempelli, în română V. Oameni în timp (1937), prefata Șerban Stati, București, 1968, p. 10.

losul, iar prin el, crearea unor imagini și semnificații unice, care luminează cu mult mai multă profunzime misterele existenței. Altfel spus, omul redevine centrul de unde emană miracolul, iar realitatea plată și uniformizată se estompează sub patina fanteziei creatoare.

Odată descoperită această infinitate de orizonturi posibile și miraculoase, ea va fi oglindită în literatură, constituind o modalitate aparte de a recrea realitatea. În primul deceniu al apariției avangardei literare, Franz Roh preia termenul *Magischer Realismus* (1925) pentru opera sa: *Nach-Expressionismus*, pentru ca maestrul suprarealismului, André Breton, să consacre *miraculosul* drept categorie estetică și parte a existenței, folosind ca modalitate de realizare tehnica exploatarii maxime a universului metaforic și imaginar.

Tzvetan Todorov în *Introducere în literatura fantastică*³ explica fascinația exercitată de *miraculos* prin evenimente supranaturale și călătorii fantastice, „o desăvârșită explorare a realității și o expresie plenară a speranței” și a posibilităților nelimitate. În opinia sa, literatura apelează la miraculos deoarece sunt insuficiente posibilitățile logice pentru a explica desfășurarea evenimentelor și este necesar a admite că acțiunea se desfășoară de fapt în alte spații, alte universuri, sub incidența altor legi. În aceeași ordine de idei, Todorov clasifică tipurile de *miraculos* în următoarele categorii:

Miraculosul hiperbolic, având ca trăsătură definitorie dimensiunea ireală a ființelor sau obiectelor. **Miraculosul exotic**: manifestat atunci când faptele ireale sunt prezentate ca reale, sub pretextul că se derulează pe teritorii îndepărtate, necunoscute. **Miraculosul instrumental**: care face uz de instrumente ireale într-un cadru real. Adesea respectivele mijloace sunt ireale doar pentru epoca respectivă când are loc povestirea. **Miraculosul pur**: este cel complet inexplicabil, unde irealul nu este constituit din simple detalii ca în cazurile anterioare, ci întreaga realitate este contaminată. Față de celelalte tipuri, este categoria cu cele mai puține similitudini cu lumea reală.

Todorov menționează și *miraculosul-științific*, adică literatura de science-fiction. În general, povestirile de acest gen sunt posibile într-un viitor

³ Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, București, Univers, 1973.

îndepărtat, adică înțelese prin intermediul logicii, nefiind obligatorii schimbările la nivelul legilor naturii, pentru a dobândi calitatea de *miraculos*. Din acest motiv, nu am aplicat clasificarea de mai sus analizelor noastre.

Totuși, una dintre noutățile propuse de Todorov este încercarea sa de a diferenția *miraculosul* de *fantastic*, în ideea că miraculosul creează un univers de sine stătător ce nu se suprapune peste universul real, în timp ce *fantasticul* intervene cu brutalitate în cotidian prin introducerea unor elemente supranaturale ce sunt totuși explicate logic în final.

Nuanțarea făcută de Roger Caillois în *Eseuri despre imaginație*⁴, arată că incompatibilitatea între lumea reală și cea supranaturală se poate realiza numai într-un **spațiu mental** unde a dispărut credința în supranatural. Această opinie la care ne raliem coincide cu afirmația aceluiași André Breton, care susține, influențat de ezoterismul magic, faptul că suprarealul sintetizează banalul și *fantasticul*, imediatul și *virtualul*, *realul* și *irealul*. Corelația dintre antinomiile rezultate se stabilește prin metafore, analogii, metamorfoze și recurențe mitico-arhaice. Însă metamorfoza și analogia sunt procedee și tehnici utilizate și în alchimie, iar explicația inițierilor și reiterărilor ca uzanțe în transformarea metalelor întru spiritualizare, ar rezida, observă Mircea Eliade, în același scop al regenerării totale, fapt ce se repetă în literatură⁵.

Irina Mavrodin, printre alții, utilizează termenul de *miraculos* pentru a desemna în operele literare aşa-numitul „efect de imaginari”, care se manifestă în legende, mituri, călătorii imaginare, utopii, fapt ce presupune două laturi: una păgână și alta creștină⁶.

Dar și în cadrul conceptului de *fantastic* au fost operate diferențierile: Roger Caillois și Tzvetan Todorov disting *fantasticul miraculos* (dezvăluit în misterele precreștine), *feeric* (cel din poveștile cu zâne) și *straniu* (care

⁴ V. Roger Caillois, *Eseuri despre imaginație*, București, Univers, 1975.

⁵ V. Mircea Eliade, *Nașteri mistice*, București, 1995.

⁶ Se pare că *miraculosul* a intrat în literatură prin legendele celtice de la care au plecat romanele cavaleresci medievale și gotice. Misterele și miracolele au fost însă în Antichitate specii ale genului dramatic care aparțin literaturii miraculosului.

operează într-o ordine reală, tulburată pe moment și apoi restabilită). Imaginarul literar, componentă a imaginariului artistic, se deașează, însă, de imaginariul științifico-teologic și speculativ, situându-se în sfera celor-lalțor genuri de imaginar, pentru că artistul instituie o ficțiune declarată într-o lume captivată totuși de structurile realului. Desigur, aceste sisteme reale sunt strict legate de supraviețuirea unei comunități și, prin extensie, a întregii civilizații omenești.

Prin urmare, realismul miraculos și realismul magic sunt mișcări artistice-literare ce schimbă perspectiva asupra lumii, stilul operelor devenind mai complex prin întrepătrunderea culturilor populare, superstițiilor, folclorului, legendelor, istoriei și miturilor, fapt ce conduce la o multiplicitate de spații și timpuri, voci narrative și planuri subiective. Diferența între cele două orientări rezidă în faptul că realismul miraculos se definește ca fiind preocuparea stilistică de a zugrăvi irealul sau straniul ca parte a cotidianului, el neavând o expresie literară magică, și nu mizează pe trezirea emoțiilor, ci mai mult exprimarea lor printr-o anumită atitudine fantastică în fața realității; în timp ce realismul magic este răspunsul latino-american prin excelență dat literaturii fantastice din secolul XX. De altfel, Adrian Marino⁷ sugera că „fantasticul introduce în literatură o nouă dimensiune a duratei, un alt ritm al succesiunii momentelor, o cronologie diferită a evenimentelor”.

Printre aspectele cele mai des întâlnite ale realismului magic amintim: conținutul de elemente magico-fantastico-intuitive (dar niciodată explicate), percepute de personaje ca ingredient al „normalului”; timpul are o traiectorie distorsionată, ciclică și nu liniară, conform tradițiilor disociative ale raționalității moderne; experiențele comune ale cotidianului includ trăiri supranaturale și fantastice; spațiul este minim, vital, dinamizează conținutul acțiunii, dar se transformă uneori în atmosferă interiorizată, originară, mitică; schimbările de cronotop au loc chiar din perspectiva gândurilor și viselor personajelor; iar preocupările stilistice, chiar ilustrarea viziunilor estetice asupra vieții nu exclud situații reale, sociale.

⁷ Adrian Marino în *Dicționar de idei literare*, vol. I, București, Ed. Eminescu, 1973, p. 673.

De fapt, scriitorii latino-americani au preluat curentul din Europa sub același nume: *realismul magic* (părintele lui fiind scriitorul venezuelean Arturo Uslar Pietri care îl aplică literaturii hispano-americane din anii '50-'70). Fundamentarea conceptului o realizează cubanezul Alejo Carpentier, ridicând următoarea întrebare în prologul romanului său *El reino de este mundo (Împărăția acestei lumi)*, publicat în 1949: „Ce este istoria Americii Latine dacă nu o cronică a miraculosului transpusă în real?” Altfel spus, el adaptează versiunea despre miraculos a lui André Breton, pe care o dezvoltă până la a semnifica un alt gen de realitate, vas comunicant cu lumea inconștientului, a viselor, ce își propune explorarea de noi teritorii. Rezultă că autorul include conceptul de *realitate miraculoasă americană* într-o matcă proprie și esențială continentului latino-american. Într-adevăr, aşa cum arătam la capitolul referitor la modelele culturale, procesul de emancipare a Lumii Noi are un impact considerabil asupra civilizației umanității, iar introspecția miracolului american are ca efect fixarea lui în postura de centru magic al realității înconjурătoare.

Analizând opera cubanezului Alejo Carpentier, criticul Paul A. Georgescu⁸ indică un *realism miraculos*, ce cultivămeticulozitatea față de realitatea înconjurătoare, până la ultimul detaliu și nicidecum evadarea într-un spațiu ideal, utopic. Realitatea în proza cubanezului este recreată, sublinia același critic, prin revelația realului miraculos și enunțarea unor constante posibil americane, care unesc trecutul cu prezentul, în aceeași căutare a originilor. Pentru Carpentier, spațiul american este asemenei spațiului mitului și basmului, paradisiac și pământeian.

Acstea metamorfoze ale ordinii firești și raționale ale lumii atrag după ele motive și simboluri mitice corespunzătoare modernității. Astfel, transformarea realității în mitic și magic are ca revers imaginea modernă a spațiului contemporan, unde situațiile istorice reale devin nesemnificative sau obișnuite, iar eroii exceptionali dobândesc atribută vulgare sau comice.

⁸ Paul Alexandru Georgescu, *Literatura hispano-americană într-o lumină sistemică*, Craiova, 1979, p. 114-129.

Anul 1974 este marcat de apariția a două romane esențiale pentru literatura latino-americană a secolului XX, ne referim aici la *Yo, el supremo* (*Eu, Supremul*) de Augusto Roa Bastos și *El otoño del patriarca* (*Toamna patriarhului*) de Gabriel García Márquez, ambele aşa-numite „romane ale dictatorilor”.

Roa Bastos este inspirat de un personaj istoric, însă *Supremul* din roman pare mai mult mitic decât real, revelând totodată semnificații simbolice ale contemporaneității. Concluzia implicită este că spațiul și timpul sunt demitizate din ecuația istoriei, pentru a fi plasate în miticul unei pure ficțiuni, ce respectă totuși veridicitatea istorică a dictaturii, pentru că José Gaspar Rodríguez Francia a existat și a condus Paraguayul între 1814 și 1840.

Pluralitatea perspectivelor converg spre mitul puterii absolute și instabilitatea puterii dictatoriale, pentru ca la nivel de limbaj să fim martorii uneidezorientări totale, între adevar și minciună iau naștere „sub-cuvintele”⁹; până și eul narator este eliminat prin multitudinea de voci, deghizate sau dublate, exprimate prin laude și ponegriri excesive și revelarea unui continuum spațio-temporal ce semnifică veșnicia mitică. Neexistând limitări la orizontul spațio-temporal, critica a insinuat chiar un *realism halucinant* în *Eu, Supremul*; de fapt, sub incidența puterii și a veșniciei, spațiul conturat este labirintul sau coșmarul fantastic. În acest univers nu mai există ieșire, nici lucruri firești sau uz al rațiunii, totul devine angoasă generalizată, iar solidaritatea umană se vede înlocuită de singurătate și patimă de trădare.

Astfel, iubirea supușilor devine un fel de spaimă-atașament, teroarea determinând adesea reacții hilare: copiii îi știu pe de rost calitățile dictatorului care ajută să crească iarba și florile, acestuia i se confectionează o pătură din păr de liliac, inclusiv cei fugiți nu pot să-i audă numele fără a se ridica în picioare. *Supremul* sfârșește prin a trăi și cârmui singur, denigrându-i pe toți drept leneși, trădători și coruși.

⁹ Roa Bastos citat de Linda Hutcheon în *The Politics of Postmodernism*, cons. în *Politica postmodernismului*, trad. de Mircea Deac, București, Univers, p. 52.

Chiar dacă înfățișează „Dictatura Perpetuă” ca o epocă a bunăstării, în țara sa, bordelurile, închisorile și tripourile predomină, cultura fiind interzisă, iar populația de pietre-oameni nu reprezintă altceva decât o societate în descompunere, imposibil de a fi schimbată sau de a evoluă. În acest sens, Arca Paraguayului, simbolul unității și perenității naționale, putrezește de douăzeci de ani, așteptând ridicarea blocadei de pe râu, motiv al morții și descompunerii.

Structura romanului se sprijină pe conceperea planurilor temporale și spațiale continue, simultane, paralele, divergente, istoria *se scrie* sau *se reface* la infinit. Proiectul „Circularei perpetue”, de a povesti nașterea națiunii paraguayene, reprezintă o cosmogonie care se recreează continuu, dar este amenințată de vocile reacționare ale poporului. Deși *Supremul* vrea să pară „Întemeietorul curajos al națiunii”, versiunea sa este mereu contestată, iar istoria se transformă în simplă ficțiune ce evocă un personaj istoric:

„(...) este un roman despre putere, despre scrierea istoriei și despre tradiția orală a povestirii, care tematizează preocuparea postmodernă pentru natura radical nedeterminată și instabilă a textualității și subiectivității, două noțiuni considerate inseparabile”¹⁰.

Prin urmare, *Supremul* este *paznicul* spațiului sacru al țării, pe care o izolează în fapt în spațiul nefericirilor, obstacolelor și eternelor dedublări. Enigma finală intitulată *Ce-i asta?* propune un evantai de posibilități de interpretare și descompunere a istoriei, miturilor, limbajului, într-un amestec de real și imaginar.

În cel de-al doilea roman amintit, *Toamna patriarhului*, Gabriel García Márquez situează în prim plan figura lui Nicanor Alvarado, personaj inexistent în istoria continentului latino-American, însă a cărui monstruozitate cumulează toate ororile celorlați dictatori reali. Puterea lui Alvarado este nelimitată: poate dispune prințr-un gest de viață supușilor săi, totul se supune voinei sale de tiran, dominând plenar inclusivurgerea timpului. El simbolizează dictaturile de pe întreg continentul latino-American, iar

¹⁰ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 53.

moartea ce i se prefigurează duce cu gândul la o posibilă regenerare social-politică. În realitate, sfârșitul său e zadarnic, deoarece nu se prefigurează nicio schimbare. Aceasta este mesajul foarte clar transmis de proza lui Márquez, ce determină o întorsătură drastică a tuturor structurilor. Întreaga construcție epică se susține pe amănuntele narrative reliefate cu cruzime, conferindu-i textului nuanța de fantastic, miraculos, deși faptele par totuși posibile.

García Márquez utilizează elemente din folclorul fantastic, care reflectă punctul de vedere al oamenilor de rând, pentru care miracolele sunt o parte integrantă a vieții cotidiene: cărtițele înloată prin arbori, racii ies din supa fierbinde, gardeniile gândesc, patriarchul crește până la 100 de ani, îi apare o dentiție nouă la 150 de ani etc. Tocmai de aceea, posibilitatea ca acestea să dispară odată cu dictatorul va cauza situații la fel de fantastice: mlaștinile vor seca, va ploua cu sânge, râurile se vor întoarce la izvoare, găinile vor face ouă pentagonale și.a. Spațiul creat se aseamănă cu cel al unei cosmogonii, urmate la scurt timp de escatologie. Într-o lume a absurdului, moartea nu poate fi succedată de înviere, deci și timpul este involutiv, iar istoria dictatorului rămâne ancorată într-o epocă a traumelor creației și morții.

Prin urmare, deducem că pentru scriitorii latino-americani, imaginarul și realul alcătuiesc o simbioză perfectă în căutarea dilemelor modernismului, dezvoltării spiritului critic și încercării de a domina sau, cel puțin, înțelege natura înconjurătoare. Totuși, acest imbold este dificil și supus riscurilor cauzate de *paisaje* din cele mai adverse: întinderi nesfărșite cum este pampas-ul argentinian, păduri tropicale amazoniene, vegetație luxuriantă și inaccesibilă omului, înălțimi muntoase abrupte și cu aer rarefiat, sau de sisteme politice dictatoriale ce se succed fără milă. În respectivul cadru fizic și social, singura alternativă pare a fi protestul, revolta, critica realului obiectiv și refugiul într-un imaginar deloc liniștit, ci împletit cu elemente istorice, alteori fabuloase, fantastice și reale, himerice și mundane în același timp. Totodată, pe lângă această componentă general valabilă, se adaugă amprenta specială a fiecărei sensibilități auctoriale ce încropește structura romanului.

O critică pertinentă, în acest sens, realizează Paul Alexandru Georgescu, în amplul său studiu citat anterior în prezentul capitol, asupra *perspectivei simultane a spațiului și timpului* în romanele peruanului Mario Vargas Llosa. Astfel, criticul afirma că noțiunea de *cronotop* este definită în limitele realismului și coordonatelor fixe, transparente, obiective și de nezdruncinat. Drept consecință, spațiul devine un sistem complex și solid, reprodus adesea prin *mimesis*, reliefând cu certitudine și fidelitate o anumită realitate geografică, socială, politică, trăsătură ce denotă opțiunea personală a autorului.

Din doilea deceniu al secolului XX-lea se înregistrează diferențe compoziționale ce marchează o atitudine revoluționară față de perceptia fix-obiectivă a cronotopului și care automat înseamnă răsturnarea vechilor valori prin sedimentarea altora inovatoare. Ne referim aici la câteva fenomene precum: *subjectivizarea* formelor, în special temporale, sinonime cu aşa-numitul *stream of consciousness* (fluxul de conștiință), discursul indirect liber și monologul interior, promovate de F. Kafka, M. Proust, J. Joyce, Virginia Woolf și reiterate peste Atlantic. Astfel, orizonturile spațio-temporale pe care le defineam în prima parte devin acum mijloace expressive, subordonate ale intimității, eterogenității, trăirii umane minuțioase, autentice și desfașurate la plural.

După cel de-al doilea război mondial, umanitatea și literatura suferă un proces de traumatizare, având drept rezultat *affectivizarea* acută a existenței și *aflării locului în lume*¹¹, conceptualizată ca un dat primordial, lipsit de orice justificare rațională. Cu toate acestea, omul va resimți această situare în lume printr-o emoție anterioară tuturor celorlalte, numită *emoție ontică*. Ea se manifestă treptat, printr-un amestec de angoasă, frică și neliniște în fața existenței, aşa cum se concretizează în *Noul Roman*, bunăoară în operele lui Alain Robbe-Grillet, Michel Butor sau Maurice Blanchot. În acest caz, spațiul se anulează și devine timp traumatic care trece, provocând disperare, abandon și însingurare originară.

¹¹ Termen definit de Martin Heidegger în *Originea operei de artă*, trad. și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu. Studiu introductiv de C. Noica. București, Univers, 1982.

În fapt, dacă la romancierii monologului interior, secvențele subiective se succed fragmentar sau difuz în același noian al autenticității *eu*-rilor, aici situația este dusă la extrem, sugerând repulsie, groază și distanțare maximă. În plus, diferența între cele două tehnici constă, aşa cum observa Paul Alexandru Georgescu, în faptul că prima accentuează autenticitatea prin *durata psihică*, iar cea de-a doua prin emoția ontică.

Totuși, din punctul nostru de vedere, nu trebuie ignorată nici asemănarea dintre ele, ce vizează același scop al problematizării existenței și încercării de a schimba condiția omului în lume. Prin urmare, timpul și spațiul nu mai reprezintă simple coordonate logice ce susțin acțiunea sau personajele, nemaifiind pur și simplu date, ci *creații subiective*, interioare, prin care omul își caută existența și destinul. Tehnica narativă care rezultă din cele două este *enigmatizarea* relatării, adică, o transformare ermetică a celor de mai sus, ceea ce coincide cu o recreare – chiar remitizare – fecundă a vechilor coordonate.

Valorificând din plin toate acestea, scriitorii latino-americani își asumă plenar libertatea de a crea modele inedite de a percepere realitatea, la începutul anilor '60, dând naștere mult-discutatului fenomen al *boom*-ului literar hispanic.

Același Paul A. Georgescu analizează mai amplu timpul în proza mai multor scriitori de prim rang, reliefând următoarele categorii: *mitic* la M. A. Asturias, *ireal* la J. L. Borges, *fabulos* la G. García Márquez, *atotcuprinzător* la C. Fuentes și *real*, dar cu modificări de ansamblu, la M. Vargas Llosa.

În aceeași ordine de idei, o constantă solidă la acești scriitori latino-americani reprezintă continua pendulară între planuri și orizonturi, tradiții, mitologie și realism modern sau fantastic. Respectivul aluvionism estetic creează spațial un aşa-numit punct al morții, întunecat și recursiv, de unde, uneori se recreează povestirea, iar alteori se ajunge la un capăt de labirint existential, nuclee pe care vom încerca să le surprindem la fiecare scriitor în parte.

10.1. Guatemala lui Miguel Angel Asturias

M. A. Asturias, adept declarat al realismului magic, își structurează concepția literară pe ideea că imaginile transfigurate prin intermediul ficțiunii sunt mai puternice și revelatoare decât realitatea însăși. Prin urmare, reîntoarcerea la origini, la mitologii și (re)creații detașează proza sa de timpul și spațiul obiectiv, în scrieri integrate perfect în cele mai obișnuite situații ale cotidianului. Forța narării derivă dintr-un limbaj vulcanic, expresie vie a simbolurilor și miturilor, a căutării sufletului național și prezenței indigene în modelul societății din Guatemala.

Este interesant de semnalat faptul că Asturias descoperă și intră în contact cu această lume aflându-se la Paris, studiind la Sorbona operele culturii precolumbiene *maya* de referință din Guatemala, precum *Popol Vuh* (maya-quiché)¹² sau *Analele Xahil* (cakchiquel)¹³. Drept consecință, va combina tehniciile scrierii automate cu cele ale avangardei și suprarealismului, creând o lume aparte, duală între vis și realitate. Transfigurarea onirică, regresia spre lumea copilăriei și a universului imaginar nu reprezintă întotdeauna un spațiu liniștitor, fantezia și coordonatele spațio-temporale sunt adesea apăsațoare, exploatație sau revoltate. Din punctul nostru de vedere, onirismul depășește cadrul imaginarului edenic sau grotesc, fiind pur și simplu o perspectivă mitică, așa cum este ea revelată în romanul *Hombres de maíz* (1949)¹⁴.

¹² În opera *Popol Vuh* se povestește cum oamenii au fost creați din porumb, fapt ce îi conferă plantei și agriculturii un sens sacru (mit antropogenic). Aceste elemente sunt preluate de M. A. Asturias în romanul său, ele pledând pentru identitatea și spiritul național guatemalez.

¹³ V. studiile scriitorului și criticului guatemalez Arturo Arias: consultate la 20.05.2006 <http://www.uweb.ucsb.edu/~jce2/arias18.htm> și respectiv, prefata lui Gerald Martin la Asturias, Miguel Angel, *Hombres de maiz*. Ed. crítica, 1. ed. / coordinador, Gerald Martin. Nanterre, France: ALLCA XX, Université Paris X, Centre de recherches latino-américaines, 1992. Series title: Colección Archivos; 21. <http://www.uweb.ucsb.edu/~jce2/Asturias.html>.

¹⁴ Miguel Angel Asturias, *Oameni de porumb*, Trad: Elena Pleșa Iacob, Cuvânt înainte de P. Al. Georgescu, București, Ed. Univers, 1978.

Preocuparea centrală în configurarea unei astfel de lumi este găsirea expresiei indigenismului, iar marea descoperire este cuvântul, ce capătă conotații magice. De fapt, întreaga natură înconjurătoare se transformă prin puterea limbajului, spațiul fiind metamorfozat mitic, prin înflorire, colorare, vegetații luxuriante etc. Cuvintele dobândesc semnificații nebănuite, prin sugerarea de imagini mai vii decât realitatea obiectivă: licuricii sunt „lumânări în întuneric”; ninsorile abundente se aştern pe pământ din „ceruri de frisără”; în incendiul izbucnit în craterul „El Tembladero”, flăcările iau forma unor „mâini însângerate pictate pe pereții aerului”.

Totuși, în Guatemala lui Miguel Angel Asturias, natura nu este încremenită, ci devine o ființă umană: „pădurile alunecau de parcă ar fi fost ele însese niște fugare”, însuși mediul înconjurător trăiește prin *locuitorii* care populează munții împăduriți sau prin „trilurile păsărilor cu pene strălucitoare, albastre, albe, roșii, verzi, galbene”. Imagini precum „cheagul de sânge de pe luna roșie”, „veverițe ce nu păreau să roadă, ci să rădă” sau frunzele care iau forma unor „pumnale însângerate”, creează temeri lăuntrice, fiind semnele ce prevestesc incendiul din El Tembladero, unde vor fi pedepsiți colonelul Chalo Godoy și oamenii săi, vinovați de moartea indianului Gaspar Ilóm.

Pe de altă parte, ființei umane îi sunt asociate elemente aparținând regnului ani-mal. Astfel, oamenii apropiatai războinicului Gaspar Ilóm sunt „iepuri galbeni”; ei luptă alături de conducătorul lor împotriva celor ce defrișează pădurile pentru a cultiva porumb, cu scopul de a-l comercializa. În *Oameni de porumb*, animalul mitologic, asociat emblematic cu figura de păzitor al altor animale, *iepurele galbeni*, reprezintă simbolul solidarității și comunității indiene din regiunea Ilomului, protector viteaz al ținutului: „Iepuri galbeni în cer, iepuri galbeni în munți, iepuri galbeni în apă vor porni război împreună cu Gaspar”¹⁵.

După Perla Petrich, în *Oameni de porumb*, esența porumbului alternează între cele două planuri axiologice: cel indigen și cel colonial. În cazul

¹⁵ Ibidem, p. 28.

spațiului indigen, *porumbul*, reprezentând centrul credinței, este semnul rasei, al unității etnice și universului cultural. În cazul colonizatorilor, valențele mitice ale obiectului sunt perfect opace, aceștia fiind preocupăți doar de obiectul pur comercial, fără a considera valorile social-simbolice cu puteri integratoare. În această situație de dezechilibru, provocată de negarea patrimoniului cultural – aici concentrat într-un singur obiect –, Gaspar preia rolul de apărător al tradiției și toate eforturile sale se concentrează în a reda porumbului esența sacră, simbioză dintre teluric și uman, aliment și mit deopotrivă.

În fapt, de departe de civilizația urbană, indienii trăiesc aparent în afara prezentului. Utilizând sintagma lui Paul Georgescu, *locul matricial* al comunității indiene din ținutul Ilomului este satul Pisigüilito, protejat de munții împăduriți, unde oamenii muncesc armonios. În acest context, ei sunt asemănăți cu furnicile, insecte extrem de organizate și benefice mediului în care se integrează. Este un spațiu de credință în existența unui timp mitic și în legenda nașterii omului din porumb, alimentul sfânt al indienilor.

Astfel, în *Arta narativă a lui Miguel Angel Asturias*, Paul Georgescu afirma, pe bună dreptate, că „toate personajele mitice trăiesc într-o comunicare consubstanțială cu puterile firii”. De exemplu, locuitorii satului Pisigüilito bănuiesc că poștașul Nicho Aquino duce atât de repede corespondență în capitală fiindcă se metamorfozează în coyot. Faptul că el poate redeveni om, „exemplifică reversibilitatea și deci secreta comunicare dintre mit și realitate” (Paul Georgescu).

Cu toate că spaniolii cuceritori au inoculat acestor popoare religia creștină, indienii nu au uitat credințele străvechi, iar locul în care trăiesc este tocmai de aceea un spațiu opac, impregnat de misticism. Totuși, ca model de organizare, el nu amintește de o organizație tribală, ci mai mult de un sat tipic european, aşa cum s-a impus el prin procesul de colonizare.

Locul satului în comunitatea indiană deține o importanță centrală, reliefată prin limbajul epic ce circumscrize cele trei situații istoric simbolice: rezistența **indigenilor** care sunt încă anorați în timpul și spațiul lor mitic, statutul **metișilor** (*los criollos* sau *los ladinos*), liant inevitabil în transfor-

marea mentalității tradiționale, și respectiv, penetrarea urbană, câteodată dramatică, a **civilizației** de sorginte spaniolă.

Concret, războiul iscat între cele două lumi este câștigat de lumea colonizatorilor, însă în planul mitico-simbolic, momentul când Gaspar Ilóm se aruncă în râu, văzându-și oamenii exterminați de poliție semnifică articularea unei victorii *maya* asupra lumii. Discursul literar cristalizează în acest mod un spațiu al atemporalității, transcendental și invincibil, revelat în ultima secvență de către fiul lui Gaspar, simbolul noii generații și al reașezării porumbului în rândul valorilor sacre și integrante mediului înconjurător.

Prin structurile revelate, romanul lui M. A. Asturias, al cărui titlu trimite la mitul nașterii omului din porumb, fixează, într-o nuanță epopeică, imaginea Americii Centrale – mai exact Guatemala – aflate la o răscruce de căutări ale propriei identități.

Ca elemente de expresie a prozei asturiene, observăm cele două registre prezente în opera, unul al *povestirii lirice*¹⁶, ce abundă în mijloace literare: paralelisme de clară proveniență *popol-vuhică*, repetiții obsesive, enumerări cervantine, cu un ritm lingvistic aparte (aliterații și repetiții fonice) care se adecvează cadrului oniric, lumii *maya*, necunoscute de Asturias în profunzime, dar pe care o intuiște și o cauță; și respectiv, un al doilea registru, de *tip tradițional*, bazat pe descrieri și dialog, fără salturi temporale bruște și exces de figuri de stil. În opinia noastră, inovația propusă de M. A. Asturias constă în faptul că încearcă rezolvarea conflictului între cele două lumi și spații inerente tocmai prin combinarea celor două planuri: se propun astfel, soluții coloniale pentru problema indigenă, dar totodată se pledează pentru recunoașterea și reafirmarea culturii *maya*, ca esență a sufletului național. Dificultatea acestei ideologii și a structurii tematice rezidă în faptul că, literar, se creează o realitate verbală suficient de puternică pentru a conferi iluzia unei realități materiale.

¹⁶ Dante Liano, citat în Arturo Arias, V: <http://www.uweb.ucsb.edu/~jce2/arias18.htm>.

Din toate acestea rezultă că procedeele și transformările miraculoase sunt din cele mai diverse: *antropomorfizarea spațiului*, vrăji, incantații, rituri, ceremonii, elemente fantastice, călătorii labirintice prin spații și timpuri posibile, uneori inoculate de magie, ce dău senzația de haos, singurul element călăuzitor fiind credințele religioase. În esență, proiecția fantastică care domină povestirea este determinată de alternarea celor două religii: cea creștină și cea maya.

În cele din urmă, epilogul romanului este întruchiparea premoniției: oamenii se transformă în furnici și ciclul mitic reîncepe: omul-furnică va căuta bobul de porumb în peștera divină și aşa își va recunoaște propria origine și cultură: „Bâtrâni, copii, bărbați și femei se prefăceau în furnici după cules, pentru a căra porumbul; furnici, furnici, furnici...”¹⁷.

Romanul lui Asturias este considerat a fi una dintre scierile nodale ale literaturii ibero-americane, dat fiind că pentru prima dată realitatea textuală intră în simbioză cu realitatea socială, valorificând spații și mitologii precolumbiene, într-un creuzet misterios, uneori haotic, alteori fantastic sau real.

Dacă ar fi să raportăm literatura ibero-americană a secolului XX la curentele europene, este evident impactul cauzat de suprarealism și avant-gardism, aspecte vizate în cadrul analizei realismului magic. De asemenea, constatăm unele indicii filosofice ale existențialismului, referindu-ne aici la căutările și descifrările continue ale omului în lume. Pornind de la observația lui Sartre¹⁸ și anume că existențialismul nu acordă şanse nici sprijin ființei umane în aflarea rostului său în lume, credem că omul este singurul responsabil pentru interpretarea sensurilor, *fiind condamnat în fiecare clipă să se inventeze*, conform opțiunilor declarate, aşa cum s-a întâmplat de asemenea în contextul spațial al Lumii Noi.

În mod identic, călătoriile și aventurile labirintice ale personajelor zugrăvite de scriitorii hispano-americani aparțin inevitabil condiției umane;

¹⁷ M. A. Asturias, *op. cit*, p. 349.

¹⁸ V. Jean Paul Sartre, *Existențialismul este un umanism*, Trad. și note de Veronica Știr, Editura „George Coșbuc”, 1994, pp. 12-26.

semnalăm la mulți dintre acești eroi un anumit tip de angajare în căutarea libertății, fapt ce contribuie la constituirea realismului-miraculos. Drept consecință, nenumăratele războaie, revolte, neliniști interne sau externe, ilustrate în operele lui Asturias, Cortázar, Márquez, Sábato, Vargas Llosa etc., devin părți integrante ale același umanism existențialist, cu valoare universală, deoarece: „nu există nicio diferență între a fi absolut temporal localizat, adică localizat în istorie, și a fi universal comprehensibil”¹⁹.

Ca atare, literaturile hispano-americane, chiar atunci când conturează modele naționale ale lumii, nu fac decât să anuleze timpul și spațiul, în care se situează geografic și istoric țările sau regiunile din care provin, prin dezbaterea universală și absolută a existenței, indiferent de conotațiile optimiste sau pesimiste ce derivă din ea.

În aceeași ordine de idei, proza supusă atenției depășește uneori realismul magic-miraculos, cu mențiunea că păstrează totuși aceeași căutare existențială (*the quest*), exprimată prin fapte și încercări de a defini și sistematiza lumea, de a-i găsi esențele, indiferent de coordonatele spațiale sau temporale și mijloacele folosite.

Mario Vargas Llosa și Gabriel García Márquez se numără printre acei autori care știu să zugrăvească, prin cuvinte, fapte ce dobândesc splendoarea și intensitatea miturilor, aşa cum s-au născut ele pe continentul sud-american.

10.2. Mario Vargas Llosa și spațiul experiențelor paroxistice

Romanele lui Vargas Llosa aparțin unei literaturi încărcate de semnificații ce pot fi interpretate plenar, din perspective multiple. Spațiile predilecție ale scriitorului peruan provin din mediul natural: fie deșerturi nesfârșite, fie jungla amazoniană plină de hătișuri, cu drumuri întortocheate și ruine ale așezării utopice aparținând „dezmoștenișilor sortii”; mai apoi, acest plan este completat de cel al vieții sociale, rurale sau urbane, cu scopul de a evidenția, în general, degradarea și anularea spațiilor temporale, mai ales atunci când efectele destructive ale coabitării

¹⁹ Sartre, *op. cit*, p. 26.

sunt covârșitoare. În acest sens, Paul Alexandru Georgescu observă cu surprindere că Llosa, spre deosebire de alți scriitori – care pur și simplu inventează parametri de timp mitic, fabulos, fantastic etc. –, el operează la nivel ficțional cu un timp real, structurat însă de o manieră inedită²⁰.

Astfel, în *La guerra del fin del mundo* (*Războiul sfârșitului lumii*, 1981), făcând uz de procedeul *suprapunerii*, momentele narative distințe ajung să se însăileze unul după altul, constituind țesătura de bază a operei, prin generalizare și universalizare. De fapt, chiar dacă sfârșitul acțiunilor este inevitabil, posibila apocalipsă a lumii fiind determinată de lipsa de compasiune față de *dezmoșteniții sorții* și faptul că ei nu sunt înțeleși și acceptați în încercarea lor de a se izola de lume și a-și fi autosuficienți, **spațiul Canudos**, în care se consumă evenimentele, reprezintă simbolul renașterii spirituale a omului.

Așadar acest teritoriu dobândește caracteristicile unui spațiu mitic, fiind sacru prin însăși destinația lui: este locul ales pentru regenerare de acei oameni ostracizați de societate, care își propun să lupte pentru construirea și apărarea unui nou mod de a trăi. Lumea nouă se naște în virtutea altor legi de viață, într-un loc împrejmuit ca o cetate și protejat cu strășnicie împotriva oricăror influențe negative. Factorul de coeziune al nucleului format îl reflectă solidaritatea umană a locuitorilor-eroi și maniera în care se jertfesc unul pentru celălalt, încercările la care se supun, munca și schimbările survenite în atitudinea și sufletele lor. Totodată lupta purtată devine demnă și detașată, deoarece în final, inclusiv moartea devine simplu rit de trecere spre renașterea spirituală, fie privată colectiv, fie individual. Miticul se instaurează treptat și profund, fiind fundalul pe care se derulează inițierea personajelor în taina vieții și a existenței creștinești.

În ceea ce privește construcția unei lumi proprii, edificată prin lovitură de securi în miezul pădurii peruană, aceasta se regăsește în strădania și dorința lui *Fushía* din romanul *Casa verde* de același autor. Ca alți Robinsoni, *Fushía* caută un refugiu în pădurea tropicală pentru a fugi de *soldați* și

²⁰ V. „Spre un roman al simultaneității” în P. Al. Georgescu, *Literatura hispano-americană în lumină sistemică*, Craiova, Scrisul Românesc, 1979, pp. 114-129.

gardieni. Insula, cel mai frumos loc care există, surprinde metaforic imaginea ideală a paradisului. Ascunsă într-o lagună, se poate ajunge printr-un stufăriș, unde totul pare să se învârtă în cerc și unde:

“Navega casi a oscuras, el bosque es espeso, el sol y el aire entran apenas, huele a madera podrida, a fango y además tanto murciélagos”²¹.

Dificultatea accesului amintește de un labirint, unde *Fushúa* este izolat și protejat, astfel încât reușește să-și întemeieze un loc propriu, cu ajutorul indigenilor, locuitorii naturali ai insulei:

“Los hombres tumbaron los árboles, las mujeres desyerbaban y cuando quedó un claro, los huambisas hicieron estacas, les sacaron filo y las clavaron un círculo”²².

Un spațiu gol, parii făcuți din copaci care împrejmuiesc teritoriul și respectiv, *consacrarea* acestuia ca loc circular, sunt coordonatele a ceea ce avea să numească *patrie*²³. Acolo, *Fushúa* trăiește izolat cu Lalita, perechea sa fidelă, într-un eden secret. Dar tot în acel loc eroul este străpuns fără milă de acele insectelor, un semn ce anticipatează o problemă de inadaptare și o reacție adversă a naturii invadate de om. În cele din urmă, „Nebunul insulei”, cum este numit, va fi prins și capturat de soldați, urmând să trăiască până la capătul vieții debil, bolnav, doar cu amintirile paradisului său.

Spre deosebire de alte romane ale pădurii, *La casa verde* are mai multe centre sau prim-planuri. Punctele de vedere sunt multiple, spațiul și timpul se intersecțează în scenarii diverse, diametral opuse. În afara „insulei lui *Fushúa*”, acțiunea spațio-temporală oscilează între templul creștin al Misiunii religioase de la Santa María de Nieva și spațiul păgân, reprezentat de bordelul Casei Verzi.

²¹ Mario Vargas Llosa, *La casa verde*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 104; (trad. de Irina Ionescu, București, Ed. Univers, 1970, p. 100):

„(...) navighează aproape pe întuneric, pădurea e deasă, soarele și aerul abia pot pătrunde, miroase a lemn putred, a noroi și apoi atâția lilieci...” (p. 100).

²² *Ibidem*, p. 238 (trad. rom. p. 227): „Bărbații tăiară copaci, femeile smulgeau ierburile și când numai rămase decât o poiană, huambișii făcură niște țăruși, îi ascuțiră la vârf și-i înfiriseră în cerc”.

²³ *Ibidem*, p. 364 (trad. rom. p. 350).

Centrul misionar sugerează o confluență de civilizații într-o lume sălbatică și ostilă, unde comunicarea umană este aproape imposibilă. Râul Nieva este unicul drum de acces și ieșire din Misiune, un râu cu ape tulburi și vijelioase ce străbate „ziduri de copaci care emană o duhoare arzătoare, lipicioasă”, având „zece kilometri de vârtejuri, stânci și turboane”.

Bonifacia, cunoscută mai târziu sub numele de „sălbatica” aflându-se sub tutela călugărițelor, este creștină, dar vorbește *limba păgână* a indienilor *aguarunas*, *shapras* și *huambisas*, și constituie simbolul vasului comunicant între cele două realități evocate. Expulzarea ei din Misiune explică ideea non-apartenenței sale la nici una din cele două lumi, fapt ce evidențiază încă o dată drama metisului:

“Pero yo no soy como ellas Madre –dijo Bonifacia-, La Madre Angélica y tú me dicen siempre ya saliste de la oscuridad, ya eres civilizada. Dónde voy a ir, Madre, no quiero ser otra vez pagana”²⁴.

A ieși din întuneric înseamnă pentru Bonifacia a trece de cealaltă parte a lumii, devenind una din locurile Casei Verzi. De fapt, aceasta este casa de toleranță înființată de harpistul Anselmo, un alt *sălbatic*, care, pentru a nu-și uita originile aborigene, a vopsit întreaga construcție în verde. De fapt, edificarea Casei semnifică un act emblematic și definitiv al dorinței de întemeiere, de fixare a unei fundații solide în realitate și de căutare a începuturilor.

“Fue así como nació la Casa Verde. Su edificación demoró muchas semanas; (...). Cuando la casa estuvo edificada, don Anselmo dispuso que fuera íntegramente pintada de verde. Hasta los niños reían a carcajadas al ver cómo esos muros se cubrían de una piel esmeralda donde se estrellaba el sol y retrocedían reflejos escamosos”²⁵.

²⁴ Ibidem, p. 68 (trad. rom. p. 66): „Dar eu nu sunt ca ele, maică – spuse Bonifacia –, Maica Angelica și cu tine îmi spuneți mereu: acum ai ieșit din întuneric, acum ești civilizată. Unde să mă duc, maică, nu mai vreau să fiu din nou păgână”.

²⁵ Ibidem, pp. 95-96 (trad. rom. pp. 91-92): „Iată cum s-a născut Casa Verde. Construcția ei a durat mai multe săptămâni [...] Când casa fu gata construită, Anselmo poruncii să fie vopsită în întregime în verde. Până și copiii rădeau în hohote că zidurile se acopereau cu o pojghiță ca smaraldul în care se spărgea lumina soarelui înapoind reflexe scămoase”.

Drept consecință, Casa Verde ajunge să se înalte „unică și impunătoare asemenea unei catedrale”²⁶. Este un nucleu care polarizează o parte a mișcării centripete, provenite din spațiul împădurit, aflat în duel cu cel urban. Personajele-simbol ale înfruntării sunt, pe de o parte, muzicianul rebel, Anselmo, și, pe de altă parte, preotul García, sau lumea păgână și creștină ce își dispută moral și social un anume loc. Sfârșitul culminează cu reconcilierea (chiar și temporară) a acestor universuri, datorată morții harpistului și înmormântării sale creștinești.

Deducem că însăși mișcarea centripetă, recognoscibilă în proza lui Vargas Llosa, se fărâmîtează în spații concentrice, oglinzi ale căutării armoniei instabile între om și peisaj. Altfel spus, scopul găsirii unui punct central al Americii, unde identitatea ar fi căpătat un sens și locuitorii ei o ordine coerentă a realității, pare a se fi pierdut în magma verde a pădurilor și junglelor. S-a încercat o detașare de marile civilizații, s-au experimentat elementele naturii dezlănțuite în virtutea unei vieți primitive, a apropierei de indigeni, fapt ce a dat naștere metișilor, o cultură ce anunță un nou destin spiritual american. Dar tot acest efort literar de căutări și călătorii inițiatice cu leit-motive recurente a dus la concluzia că pădurea americană din Venezuela, Columbia, Paraguay până în Nordul Argentinei, Ecuador, Bolivia, Peru, chiar și o parte din Brazilia, nu are centru. Imensei pete verzi reprezentate de America Latină îi lipsește forța integratoare, dimpotrivă, continentul este un focar de dispersie fatală și devoratoare.

Astfel încât se poate afirma că spațiul american a fost cucerit de la periferii înspre interior, cu mențiunea că punctele de la care se pleacă și la care se ajunge sunt o multitudine de locuri geometrice (sistem de locuri) labirintice, diferite și totuși identice ca manifestare literară. Romanele care aparțin acestei mișcări au *cosmicizat* – în termenii lui Mircea Eliade – o zonă necunoscută, pentru a o face accesibilă, constituind adevărate acte de creație prin cuvânt, având o dimensiune biblică. În acest sens, *Războiul Sfârșitului Lumii* este o parabolă apocaliptică a istoriei lumii.

²⁶ Ibidem, p. 141.

10.3. Gabriel García Márquez și romanul metaforă a Americii Latine

Odată cu anul 1967 și publicarea volumului *Cien años de soledad* (*Un veac de singurătate*), consacrat la scurt timp drept capodoperă a literaturii latino-americane, se ridică întrebarea dacă nu cumva însuși realismul magic este depășit de problematica romanului. Întâlnirea dintre textul marquezian și orizontul de așteptare al publicului universal a dus la o reinterpretare a mitului paradisului pierdut, reconstruit în satul **Macondo**. Faptul literar se află la confluența mai multor ideologii hispanice, americane și europene, sondând în adâncime trecutul universal, și totodată proiectând în prezentul vital necesitatea de a „se simți” înrădăcinat într-o tradiție mitică locală.

Astfel, în ciuda obiectivelor culturilor dominante din secolul XX de a anihila arhetipurile vechi, García Márquez își construiește ficțiunea pe o bază mitică, reușind să „consolideze definitiv mitul pe care dorea să-l creeze de la prima sa carte: **singurătatea** omului în lume, sursă a tuturor oglindirilor și coșmarurilor”²⁷.

Într-adevăr, opera sa îmbină elemente care transcend realismul magic: realul alternează cu fantasticul și folcloricul, cotidianul obișnuit este presărat cu fapte trăite și inventate ce se oglindesc într-o realitate magică. Aceasta din urmă este în scrierile lui García Márquez o alta fațetă a aceleiași realități, rezultată din exacerbarea unui aspect derivat din realul imaginar.

Însăilarea fragmentară de elemente reale și imaginare este atât de bine realizată de autorii latino-americani, încât faptul le distinge esențial literatura față de celealte provenind din alte areale geografice. Modalitățile de transfigurare sunt din cele mai diverse: de la creațiile suprarealiste ale imaginarului folcloric se ajunge la fabulos, hiperbolic, făcând uz de inflexiuni comice, tragicе, absurde, naive, dar pline de substanță. Drept

²⁷ C. Couffon, în *Recopilación de textos sobre García Márquez*, La Habana, Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1969, p. 236.

consecință, spațiul și timpul, ca unități epice solide, dobândesc caracteristici flexibile și poliforme, se dilată, se micșorează sau se suprapun. Cu alte cuvinte, chiar dacă acțiunea se desfășoară în satul Macondo, acesta reprezintă simbolul viu al Columbiei, al întregii Americi și al lumii. Locul ca materialitate vine dublat de timp, transformat în element volatil, care, deși creează impresia de linearitate, este *perpetuum* și ciclic, prin chiar condiția operei de text manuscris, citit de ultimul reprezentant al familiei Buendía.

Treptat, orizonturile spațio-temporale se deschid într-un evantai circular, având menirea de a cuprinde în paralel meditațiile asupra condiției umane. În acest sens, atât începutul cât și sfârșitul romanului se încadrează în parametri mitici; biblic, este vorba despre căutarea unui loc pe pământ, în urma săvârșirii păcatului originar și exodului ulterior, ca atare, asistăm la întemeierea unui spațiu izolat de lume, aparent paradisiac. Macondo este satul ce amintește de primele așezări din comuna primitivă, înconjurat de mlaștini, mări, munți și fără vreo cale de comunicație cu restul lumii. *Alungarea din Paradis* și ieșirea din însingurare se produce odată cu apariția lui Melchiade, personaj ce-și are originea în miturile despre eroii culturali ai Eevului Mediu și țiganii nomazi vrăjitori și atotcunosători.

În timp ce membrii clanului Buendía se nasc și mor, Macondo se dezvoltă, devine un sat bogat, se preface în ruină și dispare de pe suprafața terestră. Inițial, este „un sat cu douăzeci de case de lut și trestie construite la malul unui râu diafan care se vârsa sub un strat de pietre șlefuite, albe și enorme ca și ouăle preistorice”²⁸. Inteligența oamenilor și spiritul întreprinzător transformă așezarea într-o comunitate harnică și ordonată ce ar trebui să se integreze în națiune. Numirea unui primar din partea guvernului semnifică primul indiciu al înceierii epocii idilice. La puțin timp, în Macondo are loc prima înmormântare, cea a lui Melchiade, eveniment care antrenează sirul infinit de nostalgie, neplăceri și calamități abătute asupra localității.

²⁸ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 6^{ta} edición, (1967) 1995, p. 79: “una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos”.

Înainte de a trece în revistă elementele mitologizării, o scurtă analiză a descrierii de mai sus ni se pare definitorie pentru involuția ulterioară a satului. Sunt case *de lut și trestie*, opunând de la bun început un termen ce se referă la materia de construit, altuia, caracteristic materialelor elementare folosite de om, de aici rezultând un anacronism sau a-cronism, proces recurent în *Un veac de singurătate*. Mai apoi, aşezarea caselor *la malul unui râu* transcende o simplă indicație topografică, trimițând la o constantă mitico-istorică asupra originii orașelor în istoria umanității. De la locuințele lacustre până la cele mai primitive, aproape întotdeauna *apa* (mare, râu, lac) a constituit o sursă de viață, deci implicit, un accept al existenței umane din cele mai vechi timpuri. Referințele acestei vizionări sunt atât de profunde încât pot implica și conotații specific latino-americane și aluzii la colonizatorii Imperiului spaniol. Aceștia, se știe, de la bun început și-au întemeiat coloniile la malul râurilor sau oceanului, substituind, în multe cazuri, satele indigenilor. Este prima cheie interpretativă ce ne conduce spre Macondo, în calitate de metaforă a Americii Latine. De asemenea, dacă se consideră întemeierea satului fictiv o rescriere a imensului corpus textual ce vorbește despre geneza lumii sau, în particular, Geneza biblică, atunci, acest spațiu privilegiat ar reprezenta întreg universul.

Imaginea *apelor diafane care se varsă sub un strat de pietre șlefuite, albe și enorme* vine în completarea descrierii, insistând asupra primitivismului locului: râul satului originar, Macondo, este un șuvoi *nestatornic și vijelios, dar curat*, adjective ce sugerează ideea de suprafață pură, neatinsă. Macondo este acea „zonă transparentă a aerului”, simplă și *încetă*, acea lume fără de păcat a paradisului terestru înainte de cădere. Comparația cu *ouăle preistorice* revelă aceeași idee, prin evitarea de explicații foarte clare (cine a văzut vreun ou preistoric?), iar din punct de vedere semantic – atât adjecțivul *preistoric* cât și substantivul *ou* – reflectă nașterea unei lumi. Este lumea care deschide alte spații, precum cel al imaginarii, inconștientului colectiv și rădăcinilor profunde, neștiute, misterioase ale umanității.

Ca atare, se observă cum coordonatele fundamentale ale lumii fizice: spațiul și timpul, sunt străpunse, acaparate și „pervertite” de suprarealism,

de iluzii și de monștri antidiluvieni, în ultimă instanță, de nebunie și libertate totală.

La nivel stilistic, realitatea cotidiană devine o combinație perfectă între forțele supranaturale, magice și fantastice, care joacă un rol esențial în povestea clanului Buendía și a satului Macondo. Întemeierea aşezării este însuși rezultatul unei *viziuni* apartinând unui decedat, arătată lui José Arcadio, autorul crimei. În aceeași ordine de idei, Melchiade nu numai că este autorul manuscrisului redactat cu o sută de ani înainte de a avea loc faptele, dar el îi destăinuiește lui José Arcadio misterile alchimiei și reversibilitatea timpului. De asemenea, boala somnului și proliferarea fabuloasă a animalelor care îl îmbogățesc pe Aureliano Segundo aparțin domeniului mitului. Fantomele li se arată personajelor, lumile viilor și morților comunică între ele, negând orice barieră rațională. Totodată, moartea eroilor este însotită de evenimente extraordinare: la decesul Ursulei plouă cu păsări moarte, în timp ce iubitul lui Remedios este însotit de un nor de fluturi galbeni, iar în final, Macondo însuși este devorat de furnicile roșii.

Dacă însă ne rezumăm la definiția mitului ca poveste explicativă a originilor, este evident că romanul *Un veac de singurătate* rescrie miturile cosmogonice într-un sistem semiologic vecin cu animalitatea. Primul Macondo, cel primitiv, se află în perioada în care se pregătește să dobândească limbajul articulat: *multe lucruri (nu toate) nu purtau niciun nume*. „A numi” înseamnă adesea a domina, a guverna. A întemeia un oraș, o națiune, un imperiu înseamnă a învăța și a-și însuși un limbaj. De fapt, toate situațiile de criză, sociale sau morale, care se derulează, nu fac decât să prezinte în sens invers fenomenul nașterii limbii. Astfel, treptat se pierd sensurile cuvintelor și simbolurile sau literele ce reprezintă obiectele, ducând la dispariția treptată a colectivității. Semnificația este identică în cazul bolii somnului sau a uitării, denotând o circularitate care se întoarce la faza prelingvistică, a inexistenței limbii și a simplei indicări gestuale a lucrurilor, etapă ce ar putea fi asemănătă perioadei descoperirii și colonizării Americii.

Mai mult, satul nu scapă nici de expansiunea economică nord-americană, concretizată în instalarea Companiei Bananiere, edificând prin

acest fel, un al doilea Macondo, protejat și destinat numai noilor stăpâni. Localnicii se răzvrătesc împotriva exploatarii, însă sunt încercuiți și masacrați, declanșând degradarea întregului sat.

Trecerea prin timp înseamnă eroziune, războacie nesfârșite către o epocă modernă plină de frământări, corupție, uitare, boli, distrugeri ale mediului înconjurător, toate cu rezonanță eschatologică. În cele din urmă, se pierde până și memoria istorică, ajungându-se la necesitatea de a eticheta obiectele – atribuirea de nume fiind un mit *in sine* –, pentru a nu li se uita denumirea și a asigura cursul firesc al vieții.

Ploile, cândva regeneratoare, nu se mai opresc, iar ele constituie *Potopul* ce înghite casele, îneacă vilele Companiei Bananiere, anticipând distrugerea întregii lumi. Macondo ajunge să fie, prin excelență, spațiul unde nimic nu evoluează și se reîntoarce inefabil la propria substanță a originilor pentru a se lansa într-un alt destin similar. Această ciclicitate a creațiilor și distrugerilor progresive amintește de modelul filosofiei indiene a elitelor unde cele trei momente ontologice esențiale – ascensiunea, apogeul și decăderea – se succed la infinit. Drept consecință, oamenii poartă aceleași nume, au același comportament și atitudine în fața vieții, însă descendenții lor sunt din ce în ce mai degradați spiritual, lipsiți de bucuria civilizației și a comunicării cu lumea exterioară. Ultimii membri ai familiei Buendía cad pradă incestului, iar conform prorocirilor blestemului, ultima progenitură are coadă de porc – „animalul mitologic cu care se va pune capăt clanului” – și este mâncat de furnici, ceea ce exprimă o regresie spre stadiul pre-uman, pe care literatura europeană îl preconiza prin romanul lui Friedrich Nietzsche: *Aşa grăit-a Zarathustra*.

Conchidem că mitologizarea spațiului și timpului are loc la García Márquez prin juxtapunerea de legende, imagini fantastice, motive biblice, antice, folclorice și nenumărate repetiții și înlocuiri²⁹. Îmbinarea reușită

²⁹ Acest lucru este perfect valabil pentru *Un veac de singurătate*, dar dacă luăm în considerare romanele sale ulterioare, procedeele postmoderne se instaurează treptat și are loc un fel de proces invers, de demitzare. În *Generalul și labirintul său* (1989), eroul și eliberatorul Americii, Simón Bolívar percepă spațiul care îl înconjoară ca un loc comun, iar verosimili-

între romanul tradițional și esteticismul realismului magic se datorează concepției intrinseci a gândirii mitice, conform căreia lumea reală și lumea imaginară se pot suprapune cu ușurință.

Cu toate acestea, nu întotdeauna modelul creat, mitic sau nu, conferă o certitudine, el fiind mai mult o altă reprezentare a realității. Tocmai în acest sens, spațiul poate fi edenic, plin de culori și vegetație luxuriantă, senin și calm, dar și rece, labirintic, halucinat, sterp, degradat; spațiul este populat de imagini ce frizează absurdul, fantasticul, halucinantul și magicul: oameni-umbră, oameni fără corp, oameni-pietre. Totul se aşează în aşa fel încât asigură o viziune totalizatoare asupra existenței, inspirată din cea a marilor romancieri ruși ai secolului al XIX-lea sau fiind răsfrângeri ale prozei lui William Faulkner.

tatea faptului istoric este înlocuită de o povestire cronologică alternativă, labirintică. În cele din urmă, bolnav și prins în capcana nostalgiei revoluției și a labirinturilor de invidii și serbări organizate în cîinstea sa, personajul antimitic este, de fapt, singur și se autodISTRUGE într-un spațiu simulacru al unei realități în care nu se poate adapta.

Capitolul 11

Argentina sau eterne pendulări americanوeuropene

11.1. Spațiul Jorge Luis Borges

Literatura semnată de Jorge Luis Borges, om al literelor și uneori chiar personaj transfigurat al povestirilor sale, preferat de filologi, filosofi, matematicieni, lingviști și mitologi, înseamnă: perfectiune a limbajului, erudiție deosebită, universalitate a ideilor, originalitate a discursului ficțional, frumusețe a poeziei și alte nenumărate comori ale culturii și spiritului universal. Întoarcerea spre particular, spre *argentinitate*, ca leagăn și topos originar al creației lui, reprezintă o călătorie în penumbra operei, dar, în același timp, o situare obiectivă într-un centru de referință, fie el și inventat, dar totuși circumscris unui oraș numit Buenos Aires.

Etimologic, numele metropolei s-ar traduce prin *aer prielnic* (*vânturi favorabile*), însă raportat la opera lui Borges se referă la aceeași matcă generatoare urbană de suflet, personaj și stare de spirit precum Dublin-ul lui Joyce, Praga lui Kafka, Madrid-ul lui Cela sau Lisabona lui Pessoa, cu singura observație că, în acest caz, orașul *aproape* european este situat în emisfera australă. De fapt, pentru fiecare scriitor în parte, unicitatea rezidă în spațiul literar construit, cu simboluri și arhetipuri, într-o contopire de sevă, tradiție, metafizică și teologie, exprimată în scenarii precise sau estompată încet către metaforă și lumi posibile. Departe de noi dorința de a demonstra un cosmopolitism inherent multor opere ale secolului XX, implicit prozatorilor mai sus amintiți, motivația conturării *spațiului Borges* fiind cu precădere ambiția postmodernă de a trezi o sensibilitate la toate culturile și perioadele istorice corespunzătoare, sau, aşa cum spunea însuși scriitorul nostru: *dorința de a fi etern, de a cumula cât mai multe persoane în interiorul tău...*

Așadar, Borges s-a născut în Buenos Aires, o citadelă – și o naționalitate, cea argentiniană – care a trăit cu spatele spre întreg continentul american (inclusiv America de Nord), un oraș alcătuit în proporție de nouăzeci la sută din emigranți: spanioli, italieni, englezi, francezi, polonezi, ruși și chiar mulți evrei, începând cu al doilea război mondial. Astfel, amalgamul socio-cultural a conturat o realitate și identitate diferite de cea individualizată ca latino-americană. Spre deosebire de Mexic sau Perú, cu o veritabilă origine indigenă, Argentina a trebuit să-și inventeze tradițiile și miturile, pornind de la un imaginar extrateritorial; cu alte cuvinte, Napoli sau Galați erau de cele mai multe ori punctele de referință ale nostalgiei, iar nostalgia unește popoarele. Pentru o fire solitară, nostalgia este un flagel, o furtună surdă și neîmpărtășită, însă pentru o comunitate de oameni, bărbați și femei (auto)exilați printr-un hazard sau destin în alte limite, pe celălalt mal al Atlanticului, nostalgia devine comunicare, rană comună, prin urmare, mai puțin dureroasă.

Cultura argentiniană izvorăște din această comuniune și tocmai din respectiva confluență ies la iveală noile mituri. *Tango-ul*, cel care, născut pe cele două maluri ale Atlanticului, este considerat un obscene dans de bordel la Paris, în Argentina se ridică la rangul unui dans de salon aristocratic. De asemenea, devin mituri curajul și bravada tovarășilor de cartier – *compadres* – și a maeștrilor în arta mânuirii cuțitului – *cuchilleros* – care își demonstrează bărbăția în luptele cu arme albe, pistolul fiind considerat obiectul lașilor, deoarece ucidea de la depărtare. Alături de acestea, se adaugă, în spațiul rural, figura *gaucho-ului*, un fel de haiduc, anarchist fără lege sau credință, nici european nici indigen, fugă temător, urmărit de armată în scopul de a fi recrutat la războaiele civile interminabile conduse de dictatori militari ce își dispută puterea; în cele din urmă, gaucho-ul este învins de forță irezistibilă a progresului care transformă pampa ecvestră și infinită în terenuri agricole râvnite și mari proprietăți dedicate creșterii vitelor, el devenind doar o figură literară epopeică (*Martin Fierro*) și un mit patriotic.

Lui Borges nu i-a fost străină această *mitologie* care se profilează subtil în identitatea argentinienilor. Totuși, Borges cunoaște poveștile despre

gauchos mitici și *cuchilleros* mai puțin legendari ai cartierelor mărginașe, mai mult prin prisma anecdotelor spuse de prietenii tatălui său, printre care, Evaristo Carriego, un poet popular și fin analist al vieții de suburbie din Buenos Aires. În pofida acestui fapt, scriitorul este protejat în copilarie de adevărata lume de mahala, de *Palermo¹ al cuțitelor și guitarrei*, de unde rezultă că pentru autor, mitologia, spre deosebire de istorie, nu se construiește niciodată pe acțiune, ci pe contemplare și visare, stimulate de bogatele și nenumăratele lecturi din adolescență.

În volumul *Discusiones* (*Discuții*, 1932) autorul vorbește pe larg despre acest localism și specific național care, în cazul operei sale și în virtutea căutărilor axiologice, conduce inevitabil spre valori universale:

„Cred ca această problemă a tradiției și specificului argentinian este pur și simplu o formă de contemplare trecătoare a veșnicei probleme a determinismului. (...) Patrimoniul nostru e universal. (...) Nu putem să ne mărginim la specificul argentinian pentru a fi argentinieni, fiindcă una din două: ori a fi argentinian este o fatalitate, și în acest caz vom fi oricum argentinieni, ori este o simplă afectare, o mască”².

Tocmai pentru nu cădea pradă acestui *vis* voluntar, Borges propune sublimarea prin creație artistică și cultivarea unor valori adevărate.

Dacă un poet rustic a fost cel care i-a insuflat lui Borges ecourile unui Buenos Aires al pumnalelor și acordurilor de chitară, motive ce aparțin creației sale de profundă sorginte autohtonă, alt scriitor exemplar, Macedonio Fernández, este cel care l-a inițiat în perplexitatea metafizicii, pornind de la discuții socratice, conversații aprinse, seducătoare și ironia-i intelligentă. Prin urmare, nu surprind cele două constante borgesiene care traversează întreaga sa operă: mitologia Buenos Aires-ului și speculațiile filozofice. De altfel, ambele constante se întrepătrund, se combină și confundă de multe ori în cadrul unui aceluiași gen literar (eseu, poem,

¹ Cartier al Buenos Aires-ului (n. n.).

² Jorge Luis Borges, „Scriitorul argentinian și tradiția” în vol. *Eseuri*, traducere și note: Irina Dogaru, Cristina Hălică, Tudora Șandru-Mehedinți, Andrei Ionescu; prezentări și ediție îngrijită de Andrei Ionescu, Polirom, Iași, 2006, pp. 132-133.

povestire) fără a provoca vreo incongruență, Borges reușind să abordeze o problematică filozofică universală în contextul nativ, gauchesc al originii tradițiilor. Tot din acel moment se afirmă o dublă hibridare: a genurilor și de asemenea, cea între realitate și ficțiune.

În primul caz, genurile se amestecă, aşa cum se întâmplă din prima povestire a volumului *Ficțiuni* (1944), „*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, istoria unei planete inventate, unde uimirea este principiul fericirii și al inocenței pe care toți oamenii, inclusiv Borges, își doresc să nu o piardă în totalitate.

Al doilea caz de hibridare se află printre elementele fictionale ale acțiunii și elemente biografice pe care autorul, cu disimulare și excuza, le urzește pentru a-i insufla o mai mare credibilitate fantasticului din povestire: date, locuri reale ce există concret în geografia din preajma estuarului lui Río de la Plata sau în labirintul numit Buenos Aires, prieteni de-a scriitorului: Bioy Casares, Emir Rodríguez Monegal, Alfonso Reyes, printre alții. Toate aceste locuri și personaje nu au menirea de a crea confuzie în cititor, ci de a conferi un plus de veridicitate scrierii, reușind să topească în același recipient viața, istoria și literatura.

În ceea ce privește maniera în care orașul Buenos Aires a fost evocat, filtrat, assimilat și recreat prin activitatea sa literară, iată aici succint celeșapte (cum altfel? dacă nu un număr divin pentru un scriitor pasionat de Cabala și de cifra sacră) trepte evolutive experimentate spiritual de Borges. O altă metamorfoză paralelă cu dimensiunea reală și fictională, implicită prezentei analize, este cristalizarea *eu-lui* auctorial multiplu, într-un caleidoscopic joc de oglinzi cu poezia, povestirea și filosofia, din perspectiva căror se întrevăd o multitudine de spații.

Spațiul Borges? La început aproape real, dar aruncat de nostalgie în baroc, devine sinuos și anacronic, intervenind altul mitic, încă unul anonim, apoi extrem de subiectiv și în cele din urmă, general valabil tuturor culturilor. Din perspectiva studiului nostru, proza de maturitate va constitui segmentul principal de analiză și hermeneutică mitică, celealte scrimeri fiind doar succint amintite în cele ce urmează.

Primul moment când istoria și literatura se contopesc îl reprezintă întemeierea orașului Buenos Aires, considerat a fi un episod mitic, legendar și repetitiv, ilustrând o dualitate a creației, aparent paradoxală. Legendar, pentru că sursele istorice au rămas neclare până azi, iar repetitiv pentru că Buenos Aires a fost întemeiat ca oraș de două ori: în anul 1536, moment istoric ce a eşuat din motive de „nepotrivire colonială”, iar ulterior și definitiv în 1580. Acest dublu sens ontologic a conferit urbei o esență ambiguă, deschisă multor interpretări. Borges în poemul său, *Întemeierea mitică a Buenos Aires-ului* – poezia cu care se deschide volumul *Caietul San Martin* din 1929 –, îi acordă o atemporalitate halucinantă și chiar deplasează metaforic locul întemeierii orașului dinspre centru la periferie în cartierul copilăriei sale, Palermo:

Aşa cred, început-a oraşul Buenos Aires,
ce pentru mine-i veşnic ca aerul și apa³.

Următoarea perioadă este dedicată în totalitate *Fervorii Buenos Aires-ului*, delimitând epoca anilor 1923–1930, când Borges publică asiduu primeleșapte cărți și înființează trei reviste. În plină efervescență avangardistă, Tânărul autor se aventurează în literatură cu trei gesturi simultane: se întreabă despre un oraș care nu mai există, creează o mitologie a suburbiei și începe să-și îndrepte căutările literare spre universalitate.

Al treilea punct în creația sa este atins de *Sudul metafizic* și definirea estetică-filosofică a aceluia spațiu al infinitului argentinian, sub influența a trei mari personalități, pe care le-a considerat genii: scriitorii Rafael Cansinos Assens, Macedonio Fernández și pictorul Xul Solar. Totodată este epoca de maximă activitate a revistei *ultraiste Sur (Sud)* – o ramură a suprealismului propusă de Borges –, publicație-standard a ideii cosmopolite, condusă de erudita Victoria Ocampo.

În a patra etapă, Borges ajunge la maturitatea prozei sale, inovând arta ficționalului și utilizând tehnici suprapuse, în timp ce aluziile la străzi,

³ Jorge Luis Borges, *Întemeierea mitică a Buenos Aires-ului*, Caietul San Martín (1929) în vol. *Poezii*, trad. în rom. Andrei Ionescu, Polirom, 2005, pp. 57-58.

locuri și personaje reale ale orașului devin tot mai diafane și transfigurate. Povestirea *Moartea și busola* (1951) se numără printre cele dintâi exemple în acest sens. Altfel spus, autorul nu mai pretinde conturarea nucleului citadin specific prozei realiste, prin această abdicare reușind universalizarea spațiului literar.

Treptat, leit-motivele borgesiene se instalează în topologia creată, biblioteca ocupând poziția privilegiată, fapt inspirat din viața reală și experimentat în calitate de director al Bibliotecii Naționale din Buenos Aires. În proza sa integrată în a cincea perioadă de creație, biblioteca funcționează ca o matrice polisemantică, astfel încât poate semnifica atât Paradisul cât și scenariul unei nuvole kafkiene. Este metafora întregii literaturi, în definitiv, este forma polifonică pe care o adoptă proiectul nelimitat de a cifra sau descifra universul.

Faima, ca și orbirea, au intervenit cu lentoare la Borges. Premiul *Formentor*, împărțit cu Samuel Beckett, a constituit începutul recunoașterii internaționale a unui scriitor care a fost poate cel mai interviewat din istorie. Este etapa a șasea care debutează cu *Făuritorul* (1960) și continuă cu *Cartea de nisip* (1975) și poemele din *Cifra* (1981).

În ultima perioadă a vieții sale, impactul pe care îl are opera lui Borges și iubirea sa pentru Buenos Aires, luate în ansamblu, fac posibilă actualizarea visului lui Leonardo despre *homo universalis*. În povestirea *Răzbunarea falsului Basilides* (1932), Borges se întreabă ce s-ar fi întâmplat dacă ar fi triumfat cultura Alexandriei în loc de cea romană, sintetizând un răspuns conceptelor de oraș universal și cosmopolitism. În *Atlas* (1985), una din ultimele sale cărți, Borges reunește sub același evantai cultural geografia sa cosmopolitică: colțuri, străzi, fântâni din Buenos Aires, dar și din Edinburgh, Istanbul, Paris, Roma, Cairo, Atena și Rejkjavik..., îndreptându-se definitiv spre primordialitatea esențelor: „toți putem să ne întâlnim aici, pentru că toți suntem cetățeni ai cosmosului”.

Cu toate acestea, *spațiul Borges* nu poate fi interpretat în viziunea lui Gaston Bachelard a „spațiului fericit”, deoarece, deși fiind un loc geometric al intimității creatoare și al *încrederii cosmice*, expresiei literare îi lipsește

afectivitatea. Poate acest fapt ar fi singurul care i s-ar putea imputa creației borgesiene: lipsa căldurii umane, în favoarea formelor multidimensionale, a jocului cu realitatea multiplicată *abominabil* în oglindă, într-un univers *decolorat* de afectivitate, însă încărcat cu profunzimi metafizice.

În ceea ce privește tema virtualităților și reflecțiilor deschise spre lumile posibile, aceasta ne conduce spre un alt subiect mitic obsesiv al autorului. Dublul – cel puțin de la Rimbaud încوace – este o trăsătură a modernității, este *Celălalt* care sălășluiește în noi. Freud l-a proiectat în subteranul întunecos al subconștientului; Pessoa l-a multiplicat în heteronimele sale; Borges l-a construit plecând de la propria-i reflectare. Această duplicitate apare într-un mod elocvent în *Borges y yo (Borges și eu)*, când se confundă inclusiv eu-ul narativ:

Borges și eu este o emoționată mărturie lăsată de Borges cel care trăiește, se ladă trăit de viață și pe care viață însăși îl trăiește, pentru ca, din experiența sa autentică, vitală sau livrescă e tot una, *celălalt* să își tragă sevele creaoare. Este, pe de o parte, mărturia neliniștită a unui creator care se recunoaște în același timp, și pe de alta, în termenii exegetului Emir Rodríguez Monegal, *tema secretă a operei sale!*⁴.

De la om la mască, de la autor la personajul literar, de la oraș la un spațiu imaginar țesut într-o labirintică literatură de ficțiuni, prezenta duplicitate postulează incredulitatea. Astfel, argentinianul de-mitizează propriul eu creator, asumând că este el însuși o construcție mentală imaginată de o divinitate incognoscibilă. În acest sens, Borges coincide cu gnosticii și filosofia buddhistă, cu Hume care admitea că eu-ul este compus din infinite percepții ale realității și că ansamblul acestora stabilește o structură unică, indivizibilă, numită *eu*⁵.

⁴ Ileana Scipione în postfața vol. lui Fernando Sorrentino, *Șapte converbiriri cu Jorge Luis Borges* (Ed. Ateneo, 2001), trad. Ștefana Luca, note și postfață de Ileana Scipione, București, Ed. Fabulator, 2004, p. 194.

⁵ Spre exemplu, în povestirea *Las ruinas circulares (Ruinurile circulare)* este abordată tema visătorului visat: un călugăr ascet se hotărăște să viseze cumeticulozitate o ființă pe care s-o integreze în lumea celor vii. După nenumărate nopți îi reușește experimental, doar pentru a-și da seama ulterior „cu ușurare, cu umilință, cu spaimă” că și el era visat și implicit imaginat de către altcineva.

Vom analiza în continuare cum multe din povestirile lui Borges promovează o filosofie nihilistă, o negare a rațiunii și a adevărurilor de neclintit pe care se susține întreaga construcție rationalistă a Occidentului. În concepția autorului, lumea nu este reală și cunoașterea intelectuală nu este decât o simplă creație arbitrară; iar dacă Dumnezeu există, cum ar spune unii eretici gnostici, sau greșește sau este bolnav. Așadar, dacă lumea nu este reală, atunci cel puțin ea trebuie observată sub lupa suspiciunii, a neîncrederii. Este destinul oricărei activități critice, textul literar și limbajul cu infinitele sale combinații având prioritate în fața tuturor modelelor doctrinare sau cenzuristice. În acest scop va trebui să reliefăm percepția lumii conform algoritmilor spațiali propuși de Borges.

Lumea ca labirint existențial, dar și textual este o dominantă magistrală în opera poate a celui mai *europeanizat* scriitor latino-american, cum este argentinianul Jorge Luis Borges. Am folosit epitetul de mai sus pentru că s-a afirmat adesea că *boom*-ul latino-american reprezintă o literatură scrisă cu precădere din perspectivă europeană și receptată ca atare. Prin extrapolare, imaginea și opera lui Borges au resimțit mai multe ecouri occidentale decât întreaga literatură argentiniană, fapt pentru care a putut fi citit și interpretat chiar fără referințele naționalității sale, catalogate injust drept „periferice”. Ca atare, imaginea desprinsă este a unui Borges *comprehensibil* în cultura europeană și în diversele versiuni pe care aceasta le are în Orient, fiind însă omise accepțiunile rezultate din zona continentală sud-americană, consolidată în jurul lui Río de la Plata.

Astfel, pentru un cercetător european, Borges aproape că nu are naționalitate, deoarece lectura operei sale descifrează preocupările, miturile, adesea occidentale, ce au dobândit caracter universal.

Având în vedere calibrul unui asemenea scriitor, orientarea noastră este dublă, fapt pentru care îi vom dedica un „spațiu” mai amplu de analiză: atât din prisma semnificațiilor general valabile, considerate universale, cât și din perspectiva, mai puțin cunoscută, a unui scriitor ce a iubit și a scris într-un oraș cu valențe de patrie, ca recunoaștere a considerației avute

pentru întreg continentul latino-american, pe care îl percepdea unitar ca literatură și tradiții⁶.

Obiectivul analitic nu este de a crea un scenariu pitoresc sau folcloric în jurul scriitorului, aspect care l-a repudiat întotdeauna, ci mai mult de a evidenția anumite texte care au influențat producția literară a secolului al XX-lea și au declanșat, la un anumit moment, polemici literare. Tema centrală rămâne **spațiul ca mit** și motivele universale în partea a doua – ce se referă la scierile de după anii '35 –, și respectiv, **peisajul urban**, în prima parte, în calitate de scenariu cultural al anilor '20. Imaginea și reversul ei, sau eterna pendulară între naționalism autentic și cosmopolitism, între filosofie și literatură, indiferent de citatul sau detaliul extrase minuțios din enciclopedii, reprezintă chintesația oricărora simboluri, dubluri, labirinturi, mitologii sau Cabale.

Considerăm totuși că valoarea lecturii s-ar pierde dacă ar rămâne fixată numai la marginea european-occidentală, iar atunci când, în mod neașteptat, se dezlănțuie tensiunea sud-americană, în speță, cea argentiniană, ne aflăm în fața unei literaturi borgesiene de conflict, ce avea să fie continuată, printre alții, de Ernesto Sábato.

În acest sens, Beatriz Sarlo, unul dintre cei mai cotați critici argentinieni contemporani ai prozei argentiniene, afirmă în cartea sa⁷ faptul că Borges se situează cumva la limită (între genuri literare, limbi și culturi), fiind *un marginal în centru sau un cosmopolit la margine*. De fapt, scriitorul însuși se arată pe deplin încrezător în construcția originalității sale, fiind conștient de

⁶ Borges, în nenumărate ocazii insistă asupra prerogativei sud-americanilor de a-și valorifica împreună tradițiile, referindu-se cu precădere la zona limitrofă lui Río de la Plata, fostul vice-regat sărac al Imperiului spaniol, cu același nume de râu, dependent de Coroana spaniolă până la 1810. De fapt, în opera borgesiană, preocuparea pentru elementul național nu depinde de reprezentarea lucrurilor, ci de persistența unei întrebări: Cum se poate scrie literatură într-o nație ce se situează cultural *la periferie*? Multe din textele sale tratează această chestiune, încă deschisă, dacă ne referim la o națiune Tânără, fără tradiții culturale proprii deosebite de puternice, situată în extremitatea sudică a unui continent, despărțită de Atlantic și fără tradiții consistente de culturi indigene precolumbiene.

⁷ V. Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995 și de asemenea pe site-ul consultat la 18.06.2006: V. <http://www.uiowa.edu/borges/bsol/bse6.shtml>

iscusință cu care însăilează alte citate, re-scrie texte străine sau apelează la teoriei intertextualității, a limitelor iluziei referențiale și dilemelor reprezentării și povestirii, cu accente dubitative în ceea ce privește chestiunile filosofice și morale, dar păstrând distanța ironiei în afirmațiile și ficțiunile create.

Unul dintre primele realizate înfăptuite de Borges este *invenția* unei tradiții culturale pentru acel loc *ex-centric*, cum era considerată patria sa. Acest experiment estetic și ideologic este prezent în primele sale creații din deceniul '20 și întâia jumătate a deceniului '30, operând chiar în *Istoria universală a infamiei* (1935), volum unde publică prima sa povestire despre bandiții aprigi mănuitorii ai cuțitelor.

Însă procesul nu se termină aici: problema culturii argentiniene apare în narațiunile lui Borges până în ultimele sale cărți, inclusiv în unele povestiri scrise împreună cu prietenul său, scriitorul Adolfo Bioy Casares, cum ar fi *El informe de Brodie* (*Raportul lui Brodie*, 1970), demonstrând, așa cum arăta pertinent Andrei Ionescu⁸ că „accentul din final este extrem de apăsat: tradiția argentiniană nu poate fi redusă la mahalale și conacele boierești din pampa. Tradiția argentiniană este pentru Borges, [...] întreaga cultură occidentală”.

În esență, Borges imaginează un trecut cultural și consolidează o tradiție literară argentiniană contemporană cu lecturile sale din literaturile străine. Chiar mai mult: pentru autor, cosmopolitismul este condiția *sine qua non* a re-inventării unei strategii pentru literatura națională; iar reciproca acestei rigurozități, adică re-ordonarea tradițiilor culturale naționale, îl îndreptățește să selecteze, să omită și să decidă, fără prejudecăți, literaturile străine, pe al căror teritoriu se desfășoară fără reticențe și cu deplină libertate, propunând totodată cititorilor un spațiu occidental puțin explorat pentru argentinieni. Dinspre margine, în cultura argentiniană se întrupează o relație sincretică cu literaturile și culturile străine, iar în aceste condiții, se descoperă tonul atlantic sud-american, cel care se acomodează printre operele

⁸ Andrei Ionescu în prezentarea vol. *Eseuri*, op. cit., Polirom, 2006, p. 11-12.

nglezești sau franțuzești, transgresându-le și conturând o viziune particulară în galeria reprezentării spațiului și mitologiilor universale.

11.1.1. Scriitorul și orașul. Semnificații autohtone

Orașul în postura de concept modern intră în cultura universală odată cu secolul XX-lea, alături de nenumărate manifeste literar-estetice ce îl revendică drept spațiu ideal pentru evaziune, imaginație și poezie sau ca loc ce suscă repulsie și năucire: de la Whitman, Baudelaire la manifestul futurismului al lui F. T. Marinetti (1909) și cel suprarealist semnat André Breton (1924), de la Lorca la romanul *Ulise* (1922) de James Joyce sau *The Waste Land* (1922) scris de T. S. Eliot, până la eseurile lui Georg Simmel, A. Toynbee sau Italo Calvino. Simbologia orașului este infinită, el însuși fiind „un spațiu unde se trasează itinerarii între puncte suspendate în gol”⁹.

Orașele reale, imaginare, celestiale sau infernale, au fost interpretate¹⁰ prin sentimentul de *derivă* ignorantă ce îl provoacă locuitorilor lor, fie din prisma *psiho-geografiei* (efectele mediului geografic asupra comportamentului afectiv) sau a *urbanismului unitar* (criticarea urbanismului propriu-zis în scopul creării unui spațiu social), fie din perspectiva *jocului arhitectonic, utopic*¹¹, *symbolic*. Indiferent de maniera în care au articulat spațiul și timpul, orașele, prin personalitățile lor, au însemnat o mare putere de evocare și influențare culturală, fiind totodată forme-nume ale destinului și transformării continue ale existenței.

Astfel, la începutul secolului XX, recenta imaginație urbană a metropolei Buenos Aires a proiectat în literatură diferite concepte ale orașului, instantanee descompuse în semne și lumini, suprafețe continue sau fragmentare ce adăpostesc rădăcini culturale prețioase, printre acestea, orașul

⁹ Italo Calvino, *Le città invisibili*, Giulio Einandi, 1972, trad. sp. *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Ed. Minotauro, 1974 (1983), p. 103.

¹⁰ V. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Barcelona, Ed. Libero Andreotti, Xavier Costa, Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Acta, 1997.

¹¹ Utopia și mirajul orașelor care trăiesc miracolele științei sunt amintite pentru prima dată în epoca Renașterii, V. Francis Bacon și a sa *New Atlantis* (1627) sau orașul fericit Bensalem: <http://www2.kenyon.edu/Depts/IPHS/Projects/Stella/Bacon.htm>.

devenind chiar protagonist. Horacio Salas în studiul său intitulat „Saltul sper modernitate”¹² caracteriza cu convingere primele decenii de veac drept: „construcția unei poezii urbane cu trăsături proprii al cărei protagonist, Buenos Aires, nu cunoaște egal în comparație cu orice alt oraș din lume”.

Unul dintre modelele faimoase din acea epocă care evocă orașul cu periferiile-i sau hotarele¹³ aferente, ilustrat de Borges poetul, reprezintă acel spațiu nedefinit, cu porțiuni virane și nenumărate curți interioare, situat între câmpie și casele mărginașe, prin care se pătrunde în oraș. În opinia sa, acel loc fecund și primar indică geografic, dar și spiritual, inițierea procesului de germinare a adevăratului suflet urban.

Cartierul este reflexul plăcăsului nostru

Pașii au început să-mi schioapete

când trebuiau să păsească pe linia orizontului

Și-am rămas între casele

dispuse în pătratele cvartalurilor

diferite și egale

de parcă toate ar fi

monotone amintiri repetate

ale unui singur cvartal. [...]

și am simțit întregul Buenos Aires.

Orașul acesta, pe care l-am crezut trecutul meu

este pentru mine viitorul și prezentul;

anii pe care i-am trăit în Europa sunt iluzorii

eu am fost întotdeauna (și voi fi) la Buenos Aires.¹⁴

Un alt *design* literar modernist vehiculat este cel *ultrafuturist*, imaginat de scriitorul Roberto Arlt, construit pe un amalgam social, stilistic și moral, cu un entuziasm nemăsurat care nu are corespondent material dincolo de ficțiune.

¹² Horacio Salas, *Un salto a la modernidad*, studiu în Revista „Martin Fierro” 1924-1927, Buenos Aires, Ed. Facsimilar Fondo Nacional de las Artes, 1995, p. 15.

¹³ În spaniolă, una dintre temele lui Borges, *el arrabal*.

¹⁴ J. L. B., *El Arrabal (Cartier)* în vol. *Poezii*, op. cit., trad. Andrei Ionescu, p. 26.

În vederea descrierii celor două modele literare menționate mai sus, se impune totuși o întoarcere concisă în secolul anterior, al XIX-lea, pentru a surprinde modalitatea prin care literatura argentiniană a întrezărît apropierea de oraș. Astfel, pentru românci, orașul era o fermă mai bine dezvoltată, situată între două biserici și o primărie: Buenos Aires sau „marele sat”. De cealaltă parte se afla pustiul, încadrându-l cu un peisaj ostil, deloc încântător sau sublim, ce trebuia exorcizat. În virtutea acestui fapt, romanticismul francez, limbile străine și cărțile de filosofie politică sunt mijloace eficace, instaurate temeinic în cultura argentiniană.

La scurt timp, orașul nu este numai o temă politică, precum se desprinde din multe capitole ale operei *Facundo* sau *Argirópolis* de Domingo Faustino Sarmiento¹⁵, sau o scenă publică unde intelectualii dezbat creuzetul cultural argentinian, ci și un spațiu ficțional, pe care literatura îl imaginează, creează și ocupă. Orașul este cel care adăpostește polemicile istoriei, utopiile sociale, visele irealizabile, crâmpetele de artă. Orașul este teatrul, prin excelență intelectual, cu un public actor – locuitorii – și totodată creator.

De fapt, atunci când Sarmiento elaboră *Facundo*, s-a constatat că el nu cunoștea Buenos Aires-ul, nici alte orașe menționate în carte: Córdoba sau Tucumán. Așadar, el descrie acel „ceva” nevăzut niciodată îndeaproape, plecând de la mărturii de călătorie și povești universale, apropiindu-se de oraș din exterior, dinspre orașe străine sau imaginate.

Pentru Domingo Faustino Sarmiento, orașul și cultura, republica, instituțiile, sunt formal și conceptual sinonime inseparabile. El consideră că

¹⁵ D. F. Sarmiento, scriitor și jurnalist, printrealtele, ajunge să fie până și președintele Argentinei (1867-1874), un om de o deosebită importanță pentru istoria și cultura țării sale. În opera sa, *Facundo, Civilización y barbarie* (1845) descrie cu cruzime, spirit critic și obiectiv, viața lui Facundo Quiroga, un despot din provincia La Rioja și mai apoi, istoria Argentinei în timpul dictaturii lui Juan Manuel de Rosas, una dintre cele mai polemice și controversate perioade din acea vreme (1828-1852). Ce merită reținut este faptul că de numele lui Sarmiento se leagă integrarea țării în circuitul statelor moderne și liberale. Eseul *Facundo, Civilizație și barbarie* reprezintă un fel de program politic anticipat, secundat de talentul său literar. V. D. F. Sarmiento, *Facundo*, Buenos Aires, Bureau Editor, 1999, sau biblioteca virtuală Cervantes la adresa web: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08144951985769/609610046/p0000001.htm#I_0_.

metropola este motorul expansiv al civilizației și care îintrupează virtutea. Mai mult, în viziunea sa, extinderea rurală este despotică, iar organizarea urbană determină nașterea republicii. Autorul, cu un gest voluntar de creație imaginară, propriu societății moderne, anticipă un oraș și o cultură care numai după o jumătate de secol va semăna cu Buenos Aires-ul real. Pentru el, estuarul și teritoriul udat de Río de la Plata, unde se dezvoltă megalopolisul Buenos Aires, este sediul civilizației argentiniene; pe când, deopotrivă Pampa rămâne nesfârșitul receptacul al „barbariei”. Sarmiento compară situația cu valea Nilului, *singurul loc al marii istorii egiptene*, și deșertul imens din restul Egiptului. Spiritul regiunii La Plata va trebui, prin urmare, să învingă pampas-ul pentru ca Argentina să se înscrie în rândul țărilor civilizate.

Diametral opus, Ernesto Sábato atingea în eseul său „Cei doi Borges”¹⁶ problema fragilității centrelor urbane, care atrage după sine sentimentul finitudinii și efemerului, cumulat cu nostalgia gânditoare și tristețea iremediabilă a argentinianului aflat în fața unor teritorii *gigantești, abstracte, dezolante, fără limite*. Din aceste esențe s-au cristalizat, explică Sábato, temperamentul metafizic și meditatив al argentinianului, spiritul gaucho și tangoul, „în mijlocul acestei metafore a Neantului și Absolutului”, unde singura care s-a înălțat într-adevăr a fost o metropolă haotică.

În paralel cu opera lui Sarmiento, literatura folclorică *gauchescă*¹⁷ se exprimă diferit: din oraș izvorăște tot răul ce alterează ritmul natural al unei societăți tumultoase, care altfel, ar fi fost mai unită, mai organic constituită. În acest sens, orașul contrazice timpul utopic al epocii de aur

¹⁶ Ernesto Sábato, "Los dos Borges" cons. în trad. fr. L'Herne: J L. Borges, Ed. l'Herne, 1981, trad. de Simone Beckmann, Jean Milleret, pp. 168-178.

¹⁷ *Gaucho* este păzitorul de vite din pampasul argentinian (Cf. cu Dex 1998). V. www. dexonline.ro. Conform teoriei lui Sarmiento, *los gauchos* sunt niște ființe condamnabile, delincvenți, anarhici, sălbatici și fără scrupule, având o „fizionomie” psihologică asemănătoare bandiților. Acestei categorii i-a aparținut săngerosul dictator, Francisco Quiroga. Altminsteri, lirica gauchescă exprimă admirăția, compătimirea și respectul față de apartenența autohtonă la glie, *los gauchos* fiind niște victime nefericite ale abuzurilor exercitate asupra lor și ale condițiilor vitrege de viață în care au fost nevoiți să-și ducă traiul.

gauchești (evocată de José Hernández în epopeea *Martín Fierro* și recuperată ulterior de Ricardo Güiraldes în *Don Segundo Sombra*) și apogeul pampasului, unde păzitorul de vite este propriul justițiar al nedreptăților impuse de efectele urbanității ce afectează câmpia. Deși primitivă, societatea rurală este integrată în mediu; în schimb, orașul incită vârtejul exploziilor individualiste, mercantile, materialiste, pragmatice, cu alte cuvinte, tot ce poate fi reliefat de temele predilecție ale literaturii moderne.

Literatura orașului Buenos Aires nu se va elibera cu ușurință de aceste mărci care întemeiază practic o tendință primordială. Imaginarul urban devine hegemonic în cultura lui Río de la Plata a secolului XX. Chiar la scriitorii la care predomină subiectele rurale în conținut explicit, acestea se aliniază în funcție de puternicul centru de iradiere simbolică, suscitând pasiuni proprii ale ficțiunii, sub diverse fațete: corupția dinspre oraș ce se varsă înspre câmpie, scandalizând morala și perturbând individualitățile; dorința orașului ce elimină femeile simple din lumea urbană; orașul pervers care găsește în câmpie o extensie a arivismului și a impulsurilor sale; scriitorul sceptic sau deceptiōnat, refugiat în utopia rurală, dar căreia își adresează printr-o estetică modernă; moștenitorul unei tradiții ce descoperă la țară urmele unor valori și înțelepciuni pierdute.

Cu toate acestea, orașul nu este conținutul static al unor scrieri, ci una din multiplele posibilități de transfigurare ficțională și conceptuală. Părerea aceleiași Beatriz Sarlo¹⁸ este aceea că toate manifestările literare cu tematică rurală din preajma lui Río de la Plata sunt determinate dinspre și de către oraș. În cuvintele sale, *literatura vizitează câmpia, dar locuiește la oraș*. Excepție face curentul numit regionalism, care nu aparține mediului rural nici urban, putând fi explicat doar temporal și nu spațial. În fapt, regionalismul evocă cu nostalgie elementele pitorești, rustice ce tind să dispară – obiceiurile, imaginea țăranului, virtuțile tradiționale –, făcând uz de un limbaj literar ce nu mai aparține orașului. În schimb, Borges realizează exact mișcarea inversă: imaginează un oraș al trecutului, printr-un limbaj literar profetic.

¹⁸ V. Beatriz Sarlo: <http://www.uiowa.edu/borges/bsol/bse0.shtml>

În întreaga literatură despre Río de la Plata aproape nu se poate vorbi de realism magic, deoarece puterea imaginativă a orașului a obturat definitiv impulsul mitic al țăranului *gaucho*. Odată terminat ciclul literaturii *gauchesti*, se poate considera că limbajul literar al prozatorilor din această zonă este *sui-generis* urban¹⁹, aparținând orașului sau reflectării acestuia, indiferent de perspectivă.

Rezultă că spațiul urban este o condiție a literaturii, chiar și a celei despre câmpie, unde adoptă un registru similar. Motivațiile sunt atât istorice cât și literar-istorice, în paralel cu evenimentele occidentale contemporane moderne. În afara de alternanța antitetică oraș-câmpie, suprapusă oarecum peste aceasta, este dihotomia culturii argintiniene care opune spațiul național celui european, dat fiind că pentru foarte mulți scriitori argintinieni, Orașul a semnificat de fapt imaginea Europei²⁰.

Altminteri, câmpia continuă să fie o temă literară ce presupune indirect orașul, ca reper și situare în spațiu (cu excepția literaturii *gauchesti*). În principiu, diferențele poetici (inclusiv cea *criolla*²¹ din secolul XX) sunt urbane, iar miturile de asemenea: câmpia ca spațiu originar al identității naționale devine, sub presiunea industriei culturale, un mit urban. Așadar, **utopiile rurale** nu reprezintă o literatură scrisă de oamenii respectivei regiuni, ci de scriitorii urbani care îi transpun câmpiei valențele visate și valoroase, distruse de orașul modern. Privită la limita cu orașul, câmpia este partea exotică națională: acolo literatura găsește un teritoriu diferit, aproape străin, aventurier, chiar eroic uneori, la îndemână, sau un

¹⁹ Nu ne referim la limbajul personajelor care poate să se exprime în orice fel de registru și limbaj. Exemplul contrar în acest caz este naratorul *gaucho* din *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes.

²⁰ B. Sarlo, *op. cit.*, Cap. 2.

²¹ *Criollo* desemnează cel puțin a doua generație de europeni (spanioli) născuți pe teritoriul american, deci oarecum *americanizați*, clasă în general favorizată politic și social în societatea latino-americană în formare. *Criollo*, cuvânt de mare expresivitate, înglobează de fapt o mulțime de sensuri precum: „descendent al unor familii europene, născut în America hispanică, pe când aceasta era colonie”, „limbă sau dialect american cu elemente europene, adaptată cu elemente indigene”, „tot ce e autohton și characteristic Americii hispanice”.

spațiu al miturilor culturale, unde se pot inventa tradiții, pe baza unui amalgam de elemente rurale separate. Câmpia este totodată trecutul apropiat și un Celălalt răzvrătit sau imaginea în revers a Orașului, deci un spațiu pregătit pentru note exotice.

În schimb, citadela este un loc al creației formale și mitologice: cultura maselor, politica, bârfa, zvonurile, pasiunile și istețimea urbană sunt materială primă și tipare ale literaturii. Dorința orașului este mai puternică în tradiția argentiniană decât utopiile rurale. În aceeași ordine de idei, scriitorii primelor trei decenii ale secolului al XX-lea se înscriu mai bine în paradigma propusă cu un secol în urmă de D. F. Sarmiento, decât în cea epopeică a lui José Hernández.

Sigurele excepții sunt Ricardo Güiraldes, în mod paradoxal, un adept cosmopolit al ruralului, și respectiv, Jorge Luis Borges, cel care a creat imaginea unui Buenos Aires pe cale de dispariție irevocabilă, reluând trecutul rural al Argentinei. Literatura lui Borges în anii '20 se naște din acest spațiu imaginar al trecutului. Împreună cu prietenul său, Xul Solar – pictor și reprezentant al avangardei argentiniene – susțin că orașul Buenos Aires are nevoie de forme estetice și de puternice mituri culturale, unul dintre acestea fiind *spațiul*. Diferențiindu-se de antecesorii săi sau de Roberto Arlt, Borges trasează un itinerar literar prin secolul al XIX-lea și prin urbea *criolla*, altfel spus, Borges călătoreste.

Astfel, Borges evocă la început un Buenos Aires care dispără fizic și material²² sub ochii săi, aşa cum este sugerat cu nostalgia tonului poetic din *Fervoarea Buenos Aires-ului* (1923). Pe măsură ce orașul se transformă cu o rapiditate ce aparține ritmului tehnologiilor moderne, el se condensează simbolic și material, trezind entuziasm și neîncredere, alături de progres economic și suflu nou adus de o demografie europeană considerabilă

²² Schimbările vertiginoase din acea epocă nu se referă numai la o modernizare economică, ci la o înnoire a stilului cultural și la impactul pe care le-au avut aceste procese începute în ultima parte a secolului al XIX-lea în rândul locuitorilor orașului. Modernitatea transformă profilul urban, îl brutalizează, generalizează, alteori îl răspândește cu ostentație, material sau ideologic (n. n.).

datorită imigrației. Drept consecință directă, se naște iluzia că un anumit *caracter marginal* al nației sud-americane din Argentina poate fi interpretat ca un avatar al istoriei și nu drept o caracteristică a prezentului.

În același timp, persistă contradictoriu, dar explicabil, ideea de **spațiu sud-american periferic și cultural tributar**, într-o formă exagerată față de referința europeană. Mai mult, sentimente opuse se confruntă pe diverse tonalități în cultura acelei perioade: de la critici vehemente până la nostalgiei nemăsurate. În 1933, în *Radiografia pampei*²³, Ezequiel Martínez Estrada condamnă poporul argentinian pentru că nu a respectat promisiunile față de „părinții fondatori”: imigrația masivă și voracitatea elitelor au făcut din Argentina o imagine degradată a Europei. Buenos Aires aduce în prim plan o prosperitate și o cultură falsă – reliefată de *Arghropolis*, sau marea urbe de argint –, sub masca cărora se ascunde natura originală a pampei – *Trapalanda*, o combinație a primitivului cu teluricul –, pătată de genocidul indian și de terenul fertil, dar barbar al Noii Lumi:

„Orizontul nesfârșit ce pare mereu același pe măsură ce înaintăm, sau mișcarea acestor mari întinderi ce ne însotesc lasă impresia de ceva înel sător în realitatea aspră a câmpiei. Aici câmpia este întindere, și întinderea nu pare să fie altceva decât o dedublare a unui infinit lăuntric, conversația călătorului cu divinitatea. [...] Această întindere este pampa; este pământul pe care omul se găsește singur, asemenei unei ființe abstrakte care ar trebui să înceapă istoria sau să o încheie. Lipsește peisajul și lipsește și omul; spre trecut sau viitor se deschid prăpăstii fără fund; [...]. Peisajul câmpiei, capătă forma propriilor noastre vise, forma unei himere; și devine steril când visul este viclean.”²⁴.

Ca atare, deși traumatică, imaginea urbanității este totuși plenară:

„Londra și New York-ul sunt fiecare metropola simbolică a unei insule; Buenos Aires a fost conceput și zămislit din belșug de câmpie. Suprafață, iată cuvântul emblemă pentru acest oraș. Suprafață este însuși orașul, căruia îi lipsește cea de-a treia dimensiune; cea care, în ordinea

²³ Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1942, *Radiografia Pampei*, în traducerea lui Andrei Ionescu și Esdra Alhasid, prefată de Edgar Papu. Note de Mircea Rădulescu, București, B. P. T. Minerva, 1976.

²⁴ E. M. Estrada, *op. cit*, în trad. rom. p. 7-8.

firească a lucrurilor, ca la legumele cu rădăcină verticală stabilește o legătură adâncă a omului cu orașul. [...].

Aspectul străzilor și planul caselor, gotic și vandalic, de proveniență spaniolă, au forme care elucidează problemele perspectivei și ale liniei frânte, ondulate și bogate în motive ornamentale. Sunt forme caracteristice pentru un popor de călăreți. Forma de tablă de șah este în corelație cu câmpia și cu omul lipsit de complicații spirituale.

Pentru locuitorul orașului Buenos Aires, a privi spre interiorul țării înseamnă a privi în afară, spre exterior. Interiorul pentru el este Europa. Acest locuitor știe că pentru a pătrunde în oraș trebuie să se dezrădăcineze din ambianța căreia îi aparține și să ducă o luptă neobișnuită, nu cu aventura, ci cu cenușa unei aventuri care s-a mistuit până la capăt. În faza aceasta, interiorul nu-l mai atrage, ca mai înainte, cu făgăduielii de bogăție sau libertate; [...] interiorul țării înseamnă muncă grea, boli, ignoranță, uitare. [...] Peisajului... îi lipsește dimensiunea vieții.”²⁵

Ulterior, chiar ideea de cultură devine un apelativ al Marelui Oraș, căci după Martínez Estrada: *cultura trebuie considerată un caz particular de urbanism*. De asemenea, anii '30 reprezintă scenariul unde se construiesc mituri legate intrinsec de Buenos Aires: „Există o nevoie de a făuri mituri, intrinsecă proceselor de găndire. Această nevoie este atât de puternică, încât capacitatea omenească în această direcție nu poate fi reflectată decât de artă și aceasta într-o arie restrânsă. **Miturile** se făuresc cu datele peste măsură de abundente ale realității pe care o cercetăm pentru a-i găsi o formă.”²⁶

Conchidem deci, conform încadrării istorice a respectivei perioade, că deocamdată miturile orașului sunt preponderent politice; de exemplu, metafora oraș-port, ce a *dezgolit* ca o mașină feroce, centripetă, restul țării, sacrificându-l intereselor litoralului urban. În plus, intelectualii simt simultan dorință și teamă față de oraș, el fiind scena puterii unde se succed fantasmele modernității. Acesta este cadrul social, politic, cultural în care creează Borges, deci implicit spațiul ficțional revelat este unul caleidoscopic, amalgamat și conflictual.

²⁵ Ibidem, vol. II, pp. 45-48.

²⁶ Ibidem, vol. II, p. 219.

O altă consecință a modernității este apariția utopilor în arhitectură, pe post de răspuns la transformarea Buenos Aires-ului. Unii autori imaginează o ficțiune arhitectonică pe verticală (așa-numitul *city-block*) ca alternativă la creșterea haotică a orașului, desemnând noi condiții de producție, comerț, mișcare, timp liber, spații verzi recuperate etc. Un exemplu sugestiv este soarele artificial propus de Roberto Arlt atunci când descrie cu găurile negre și intrândurile întunecate, rău-mirosoitoare din metropola ostilă.

În altă ordine de idei, scriitoarea Victoria Ocampo devine patroana și mecena modernismului arhitectonic, pe care îl promovează în jurul revistei *Sur (Sudul)*, apărută în 1931, ca instrument al epurării gusturilor, indispensabil, după părerea ei, într-un oraș unde imigrația a produs o anarhie stilistică multi-națională. Eliberată de dinamica-i proprie, **strada** pare înghesuită și confuză: datoria elitelor este de a-i găsi opusul. Modernismul oferă un program de omogenizare în fața haosului de tipologii, oferind variante fațadelor albe, ce disciplinează și împiedică materializarea constructivă a viselor vulgare aparținând parveniților îmbogătiți.

Există însă și un altfel de stradă, un spațiu simbolic, încărcat de semnificații, prin care aproape toți scriitorii anilor '20-'30 au trecut²⁷, inclusiv Borges. Pe această stradă, timpul este percepță ca prezent și istorie; dacă, pe de o parte, strada reprezintă mărturia schimbării, pe de altă parte, devine substratul transfigurat în literatură. Chiar mai mult, strada traversată de fire de electricitate și cabluri de tramvaie poate fi negată, pentru a căuta dedesubtul ei, fantasma fugară a unui drum încă neatins de modernitate, loc anacronic, cu colțuri de suburbii inventate de Borges în acel spațiu nedefinit al periferiilor, între oraș și pampas.

M-am născut în acest oraș care se numește tot Buenos Aires

Îmi amintesc huruitul porții de fier

Îmi amintesc iasomia și havuzul de care mi-e atâta dor. [...]

Îmi amintesc pajiștea însorită și tihna de după-amiază.

²⁷ V. Beatriz Sarlo, *op. cit*, în acest sens, scriitoarea îi amintește pe Oliverio Girondo, Raúl González Muñón, Roberto Arlt, printre alții.

Îmi amintesc spadele încrucișate în luptele din pustiu.

Îmi amintesc felinarele cu gaz și omul cu prăjina ce le aprindea.²⁸

Prin urmare, fascinației pe care o exercită strada centrică, unde viețuiesc atât aristocrații cât și prostituatice, unde vânzătorul de ziare lasă să alunece printre foi și pliculețul cu cocaină comandat de clienți, unde ziariștii și poeții frecventează aceleași baruri ca delincvenții și boemii, i se opune nostalgia străzii de cartier, locul în care orașul rezistă stigmatelor modernității, chiar dacă însuși cartierul nu este decât un produs fragmentar al aceluiasi sistem modern urban.

Din descrierea făcută de Borges orașului, se desprinde o temere și totodată un obiectiv ca Buenos Aires să rămână la fel ca la început de secol. Mulți ani mai târziu, același Borges va scrie „imaginea pe care o avem despre oraș este întotdeauna puțin anacronică”²⁹. De fapt, el construiește un peisaj neatins de modernitatea agresivă, unde încă se mai pot vedea vestigiile câmpiei, spațiu etern pe care îl caută prin cartierele marelui oraș, ghidându-se pe hazard și renunțarea deliberată la locurile unde orașul modern și-a înfipăt deja tentaculele-i civilizatoare:

*Buenos Aires,
care înainte se deșira în mahalale
spre câmpia nesfărșită,
e din nou acum Recoleta, Retiro,
străzile cenușii din cartierul Unsprezece
și dărăpănatatele case vechi
pe care încă le numim cartierul de Sud.³⁰*

În dialogurile sale Borges recunoștea transformarea, derutând și mai mult concepția de spațialitate centrică, mutând-o în periferie:

²⁸ J. L. B., *Buenos Aires* în vol. *Poezii* (*Cifrul*, 1981), *op. cit.*, trad. Andrei Ionescu, 2005, p. 382.

²⁹ În J. L. Borges, "El indigno", *El informe de Brodie* (*Raportul lui Brodie*) [1970], *Opere complete*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 1029.

³⁰ J. L. B., *Elogio a la sombra* (1969) în vol. *Poezii*, *op. cit.*, *Elogiul umbrei*, trad. Andrei Ionescu, 2005, p. 264.

„Pentru toți porteños³¹, sudul este într-un fel centrul secret al orașului Buenos Aires. Nu celălalt centru, puțin cam ostentativ, pe care îl arătăm turiștilor... Sudul devenise centrul secret și modest al Capitalei. Dacă eu mă gândesc la Buenos Aires, mă gândesc la Buenos Aires pe care l-am cunoscut când eram mic; Buenos Aires cu case joase și zăbrele, Buenos Aires cu tradiționalele curți cu fântâni cu câte o broască țestoasă în ele. Și aşa era tot orașul...”³².

*Prietenii, patria este un eveniment veșnic,
precum veșnică e lumea.
Nimeni nu e patria, dar noi toți
Trebuie să fim demni
de jurământul străbun
pe care l-au depus acei cavaleri,
angajându-se să fie
ceea ce nu știau că sunt: argentinieni.
Să fie cea ce erau prin însuși faptul
De a fi jurat în această casă străveche.
Suntem justificarea acestor morți.*³³

Toate aceste mărturisiri duc la o singură concluzie și anume că poetica borgesiană referitoare la conceptul de oraș și periferiile sale este un act de imagine urbană, care dispută o citadelă din punctul de vedere al trecutului.

În această manieră, Buenos Aires poate fi interpretat retrospectiv, focalizând un trecut mai mult fictiv decât real de oraș hispanic *criollo*, aşa cum se întâmplă în cazul primelor scrieri borgesiene³⁴. Mai apoi, turnura estetică-literară e provocată de emanciparea maselor populare, acaparate treptat de industria culturală, radio, cinematograf și jurnalistică³⁵, marcând astfel dezlanțuirea viitoare a epocilor și caracterul lor expansiv.

³¹ Porteños: locuitorii orașului Buenos Aires care este și mare port.

³² Jorge Luis Borges, *Cărțile și noaptea*, București, Ed. Junimea, 1988, p. 13.

³³ J. L. Borges, *Odă scrisă în 1966*, trad. de D. Novăceanu în antologia *Valori eterne ale poeziei hispane*, 1991, p. 177.

³⁴ Reviste literare *Martin Fierro* și *Proa* au reprezentat estetic aceste tendințe.

³⁵ Două mari ziară, *Crítica* (fundat în 1913) și *El Mundo* (din 1928) determină o schimbare a stilurilor, inclusiv creează o nouă literatură dedicată marelui public. De multe ori, scriitori

Cazul scriitorului Roberto Arlt se află la polul opus în comparație cu contemporanul său, Jorge Luis Borges: proza sa reflectă intens orașul modern, revelându-i însă fața crudă și mizerabilă. În romanele sale *El juguete rabioso* (*Jucăria enervată*) sau *El amor brujo* (*Amorul vrajă*) din anii '30, autorul creează microstructuri cu intrigi miniaturale, evidențiind tehnici asemănătoare romanului sentimental, – la mare vogă în acea perioadă –, ilustrând viața de cartier, îndrăznind chiar să coboare în închisori, să descrie cu cinism și ironie obiceurile sexuale ale femeilor din clasele de jos și instituția matrimonială, meschinăria burgheziei și ambiția care corupe păturile medii în ascensiune, stigmatizează prostia, parvenitismul și lumea escrocilor de orice fel.

Ca atare, orașul zugrăvit de Arlt, spre deosebire de Borges, răspunde unui ideal futurist. În fața cartierelor înțesate cu imigranți și a mizeriei caselor de închiriat și înghesuiei bordelurilor întunecate, se înalță zgârie-nori (mai înalți decât avea Buenos Aires-ul pe vremea aceea), luminați de intermitențele artificiale ale neoanelor. Peisajul urban se deformează în fața vitezei transporturilor, iar trenurile sunt scenariile predilecțe ale ficțiunii: de multe ori, personajele lui Arlt sunt călători obsedați de spațiu și de ideea de mișcare. Aceste vizuini nu sunt o realitate palpabilă a orașului: sunt ceea ce Buenos Aires oferă ochiului care îl proiectează în viitor; sunt adesea bucătările de *puzzle* pentru o posibilă versiune cinematografică expresionistă.

Fără îndoială, peisajul urban modern, tehnologia informațională și industria culturală declanșează răspunsuri intelectuale și provocări estetice. De-a lungul unui timp relativ concentrat, scriitorii au trebuit să proceseze o experiență nouă ce afecta toate relațiile tradiționale, stilurile și modele literare. Polemici legate de limbaj, cosmopolitism, menținerea formelor autohtone *criolle* sunt teme asupra căror se pronunță aproape fiecare scriitor.

sociali sau chiar însuși Borges, publicau enigmatische experiențe narative, în ultimul caz, fragmente din *Istoria universală a infamiei* au văzut lumina tiparului pentru prima dată într-un supliment al revistei *Critica*, ziarul cel mai popular din Buenos Aires.

Printre noutățile pe care le aduce Borges în literatura argentiniană este și faptul că a creat una dintre paradigmile singulare: *periferia*, semn al unei culturi și popor formate la confluența dintre Europa cu zona La Plata, pe scena unei țări limitrofe. Astfel, scriitorul a elaborat o adevărată hermeneutică a conceptului *periferie* (înțeles ca limită, coastă, plajă, mal etc.) sugerând o re-lectură a unui spațiu imaginar, a unei tradiții³⁶ ce trebuie reluată, chiar pervertită, pentru a induce imaginea în revers, infidelă, a unui oraș modern, lipsit de calitățile estetice și metafizice:

"Nuestra realidá vital es grandiosa y nuestra realidá pensada es mendiga. Aquí no se ha engendrado ninguna idea que se parezca a mi Buenos Aires, a este mi Buenos Aires innumerable que es cariño de árboles en Belgrano y dulzura larga en Almagro y desganada sorna orillera en Palermo y mucho cielo en Villa Ortúzar y proceridá taciturna en las Cinco Esquinas y querencia de ponientes en Villa Urquiza y redondel de pampa en Saavedra. [...] Ya Buenos Aires, más que un ciudad es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen"³⁷.

De fapt, în acei ani, termenul de periferie – *el arrabal* – desemna cartierele îndepărтate și sărace, limitrofe cu câmpia, care încorjau orașul în toate punctele cardinale, cu excepția estuarului râului La Plata din Est. Mărginașul, locitor al acestor zone, era muncitor la abatoare sau la marile companii frigorifice, unde încă erau la mare preț arta mânuirii pumnalelor

³⁶ În Argentina, spre deosebire de Europa, unde modernitatea se impune cu destul de multă independență față de trecut, persistă o relație specială cu acesta din urmă, într-o formă de recuperare, chiar imaginară a unei culturi, care se credea amenințată de imigrație și urbanizare. În cazul lui Borges și altor avangardiști din zona Río de la Plata se observă clar intenția de a-i confieri trecutului o funcție exacerbată.

³⁷ J. L. Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993 [1926], pp. 13-14: „Realitatea noastră vitală este măreță, o prințesă, în timp ce realitatea gândită este o cerșetoare. Aici nu s-a conceput nicio idee care să se asemene cu Buenos Aires-ul meu, acel Buenos Aires care înseamnă dragoste de copaci în Belgrano și multă drăgălașenie în Almagro și acea somnolență liniștită în Palermo, cer imens în Villa Ortuzar etc... [...] De fapt, Buenos Aires, mai mult decât un oraș, este o țară pe care trebuie aflată-găsită în poezie și muzică, religie și metafizică care se potrivesc cu măreția-i”.

și a călăritului, simboluri care aparțin mai mult tradiției rurale decât banditului de cartier, în speță *el compadrito*. Suntem de părere că arhetipul mărginașului este de sorginte hispanică *criolla*, deci anterior marii imigrații din secolul XX, personaj ce se impune prin tăcerile sale impunătoare „această combinație de lentoare și politețe, acea umilință exagerată, mai ales atunci când se află pe punctul de a provoca pe cineva la duel”³⁸, în fața tâlharului-bandit de mahala, zugrăvit strident ca reprezentant al unei subculturi.

Cu toate acestea, atunci când Jorge Luis Borges evocă spațiile și *locuitorii* lor, ne aflăm în situația unui anacronism, deoarece *entitățile* dispar în prag de modernitate, iar deplasarea temporală devine creație pur borgesiană. De fapt, autorul reușește să elibereze „marginile” și zonele periferice de stigmatele sociale care le caracterizau, încheiând un alt fel de spațiu, cel literar. Acesta nu reprezintă limita între ruralitatea lui Don Segundo Sombra și urbanitate, ci doar un teritoriu original care marchează diferențierea estetică în literatura argentiniană:

"De la riqueza infatigable del mundo sólo nos pertenece el arrabal y la pampa. Ricardo Güiraldes le está rezando al llano; yo – si Dios mejora sus horas – voy a cantarlo al arrabal por tercera vez"³⁹.

În același timp, noutatea pe care o aduce Borges, admirabil surprinsă de Roberto Juarroz⁴⁰, constă în intuiția **schimbării centrului metafizic**. De altfel, vocația borgesiană pentru periferii nu este decât în aparență excentrică și parțial romantică, subliniază criticul, fiind intuiția decisivă a unui *axis mundi* care și-a schimbat coordonatele. Dacă înainte, Adrogue era o suburbie uitată de lume, de unde se putea contempla singurătatea, în

³⁸ Jorge Luis Borges, conferință susținută la Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1973, publicată în Revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, nr. 505-507, iulie–septembrie 1992, pp. 68-69.

³⁹ J. L. Borges, *El tamaño de mi esperanza*, op. cit, "La pampa y el suburbio son dioses", p. 25: „Din bogăția nelimitată a lumii ne aparține doar periferia și pampas-ul. Ricardo Güiraldes se roagă câmpieie nesfârșite; eu – dacă Dumnezeu își îmbunează timpul – o să încchin un cânt periferiei, a treia oară”.

⁴⁰ Roberto Juarroz, "Adrogue, Borges y las periferias" cons. în trad. fr. L'Herne: J L. Borges, Ed. l'Herne, 1981, trad. de Simone Beckmann, Jean Milleret, pp. 194-195.

prezent, ea este parte integrantă a metropolei tentaculare Gran Buenos Aires și centru sacru al căutărilor esențiale. Totodată, subliniază Juarroz, opera lui Borges este o „demonstrație prodigioasă a **periferiilor istorice** (legende primitive, mitologie nordică, evocarea personajelor din istoria Argentinei), **sociale** (înclinația spre tipologii umane perimate: orillero, compadrito, gaucho), ale **structurilor de viață colectivă necunoscute contemporaneității**, ale celor **literare** (ultraismul, literatura fantastică, genul polițist) și **geografice** (suburbiile, mahalale sordide ale unui Buenos Aires anacronic). Ar fi curios să se traseze organograma acestor proiecții, pentru a descoperi că Adrogue se află la intersecția axelor rectangulare cu o coerentă indubitabilă, atât ca loc fizic cât și ca atmosferă imponderabilă”⁴¹. Coroborând cele de mai sus, apreciem evocările borgesiene ca fiind materializarea nostalgiilor sale pentru un *centru-vagabond*, relativ și fantasmal, care îl exilează pe autor într-un „periferism” psihologic, personal, uman, creator. În ultimă instanță, conform opiniei lui Roberto Juarroz, „periferia creată de Borges este poate centrul său”⁴².

Așadar, Borges înscrie o literatură într-un spațiu tangențial și marginal, recunoscând acolo o formă cifrată a Argentinei. Suprafețe nedefinite între câmpie și primele clădiri ale orașului, periferiile dobândesc calitatea unui loc imaginar, a cărui topologie urbană *criolla* schițează strada clasnică „fără trotuar în față”. Linia ce delimită acest spațiu marginal este adesea transparentă sau confuză, pentru că scenariul de desen al periferiilor este traversat de numeroase garduri și împrejmuri de fier, plante, ziduri, balcoane, balustrade și fațade, dar care, în interiorul curțiilor interioare au totuși un drum croit către cer. Această construcție rectangulară specific americană poartă denumirea de „manzana”⁴³, iar faptul că are un colț de paradis chiar în centrul său, sugerează legenda biblică a Izgonirii din Paradis.

⁴¹ Roberto Juarroz, *op. cit.*, p. 195.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ În spaniola iberică înseamnă și „măr”, în engleză americană „block”, cvartal.

Mitul orașului creat de Borges izvorăște dintr-o amintire ce nu îi aparține neapărat orașului, având ca termen antitetic orașul modern, și este un fel de metropolă fără centru, construită pe matricea unei periferii. Prin această reconstrucție a formelor pe cale de dispariție sau care izvorăsc din locuri memorate, se declanșează nostalgia, ca sentiment primordial al evocării. Chiar dacă uneori această mișcare a fost regretată sau restaurată cu fantezii sau sentimente melancolice, rămâne importantă propulsarea culturii urbane pe o nouă orbită, iar ulterior, răspunsurile formulate de literatură în scopul alinierii acestei mișcări în simfonia universală.

11.1.2. Semnificații universale

Înainte de analiza propriu-zisă a povestirilor borgesiene pe care le considerăm relevante pentru studiul nostru⁴⁴, să remarcăm câteva aspecte tematice și ideologice ale unei opere ce oferă multiple posibilități de interpretare. Astfel, proza borgesiană alternează între ficțiune și căutare critică, aceasta din urmă, devenind, citându-l pe Curtius, *literatură despre literatură* sau discurs sub formă de palimpsest.

Textele literare alcătuiesc, în general, un sistem structurat pe baza intenționalităților și reprezentărilor spațiale, aşa cum semnală Boaventura de Sousa Santos⁴⁵, reducând realitatea la esența ei, alteori, transfigurând-o prin diverse distorsiuni metaforice. *Virtuțile* analitice și teoretice constituie epicentrul acestui studiu, care consideră drept *matrice* referința construcției și reprezentării spațiului: de la simpla proiectare a *topos-ului* la arhitectura figurativă a limbajului, toate sistemele sunt incluse în subiectivitatea eu-lui narator.

⁴⁴ Dat fiind amploarea lucrării, sunt analizate numai câteva dintre povestiri, referindu-ne numai indirect la partea poetică și eseistică.

⁴⁵ În opera sa, Santos propune o „cartografie simbolică a reprezentărilor sociale”. Pentru aceasta utilizează ca bază metaforică studiul hărților. Plecând de la componentele reprezentării spațiale folosite în alcătuirea hărților, dorind a trivializa dreptul ca și obiect de studiu și a deschide un alt sens comun al științelor juridice, V. lucrarea: *Estado, derecho y luchas sociales (Stat, drept și lupte sociale)*, Bogotá, Instituto Latinoamericano de Servicios Legales Alternativos, 1991; este printre primii teoreticieni ai abordării metaforice și instrumentale a sensului reprezentărilor arhitecturale în literatură (n. n.).

Scriitura borgesiană dezvăluie o multitudine de forme spațiale, asemenea rafturilor din imensa bibliotecă a lumii. Multe dintre ele sunt corelate arhitectural prin arta edificării-scrierii lor în timp. Cu toate acestea, respectivele „dimensiuni spațiale” nu au fost considerate ca având un rol relevant. Până în prezent, estimează criticii⁴⁶, centrul atenției a fost acaparat aproape în întregime de timp sau, eventual, de cronotop, evidențiindu-se numai caracterul simbolic.

În schimb, analiza noastră își propune valorizarea spațiului, nu din perspectiva peisajului cadru sau a locului recreat de ficțiuni, ci mai mult prin prisma valențelor sale calitative, mitice și definitoare pentru tipul de literatură preferat de Borges.

Proiecția este una dintre modalitățile reprezentării spațiului, iar clasificarea ordonată a sistemelor de proiectare mânuite de autor, conform criticului Henry Vicente, în primul rând, depinde de punctul de referință, fie centru, fie periferie. Selecția argentiniană duce în mod inevitabil la o anumită *distorsiune* a orientării obiectelor *privilegiate* în acel spațiu, în sensul că sunt selecționate numai anumite elemente ale naturii înconjurătoare; în al doilea rând, avem de-a face cu o proiecție complexă, modernă, pe verticală, de la planul orizontal al câmpiei trecându-se la clădirile înalte, specific urbane, construcție literară ce subsumează estetica și expresivitatea limbajului.

În ceea ce privește primul „plan”, trebuie identificate povestirile care ilustrează noțiunea de centru și, respectiv, acelea care neagă în absolut orice idee de centralitate. Acceptând faptul că pentru scriitorul argentinian determinarea spațială se învârte în jurul ideii de infinit, multe din nuvelele sale fac de asemenea aluzie la definiția de sorginte pascaliană: „Natura este o sferă infinită, al cărei centru este pretutindeni, fără a avea vreo circumferință”⁴⁷.

⁴⁶ V. <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp066e.asp>

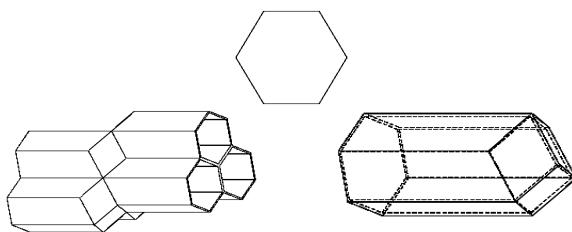
Articolul lui Henry Vicente din Librăria Virtuală Vitruvius, Rev. Arquitextos: Texto Especial 066 – din aprilie 2001: “La proyección de la ficción. El sistema de proyección espacial en los textos canónicos de Borges”.

⁴⁷ În volumul *Otras Inquisiciones (Alte Investigări)* din 1952 Borges include povestirea *Sfera lui Pascal*, având o dedicație evidentă din titlu; aici autorul punctează cu claritate faptul că, aşa cum spațiul absolut i-a inspirat hexametrii lui Lucrețiu, pentru Bruno, același spațiu

În volumul *Ficțiuni* (1944), povestirea *Biblioteca Babel* reliefpeză un sistem de proiectare redus, deoarece implică o delimitare obligatorie, prin urmare, orice proiecție este numai un fragment al infinitului. Biblioteca însă nu se poate limita, ea fiind universul însuși. Nu are centru, nici margini, nucleul său aflându-se într-o mulțime de puncte. De fapt, proiecția rezultă a fi un sistem de drepte perpendiculare ce se intersectează și formează o construcție infinită de rafturi, destinul final fiind cărțile, adică spațiul complet care umple perfect golul din univers.

Spre deosebire de prima etapă a scrierilor borgesiene, când determinarea unei margini (periferii, suburbii) era primordială pentru stabilirea unei referințe în spațiu, în proza de maturitate, spațiul devine pentru Borges doar o simplă traекторie arbitrară ce opacizează lipsa oricărora delimitări și evidențiază proliferarea timpurilor și spațiilor. Astfel, în Biblioteca universală, fiecare hexagon – forma geometrică ce acoperă planul cu un perimetru minim pe aria fiecărei figuri – se definește perfect, în corelație cu celelalte, printr-o structură amintind de geometria unui fagure de miere, adevărată rețea a juxtapunerilor spațiale, unde însăși centrele sunt absorbite de complexul construcției.

Biblioteca borgesiană sau geometria hexagonală a fagurelui de miere⁴⁸



înseamnă eliberare, iar în viziunea lui Pascal, semnifică un labirint și o prăpastie care îi provoacă amețeală, teamă și singurătate. (Borges, *Obras Completas*, Vol. II, Buenos Aires, Emecé, 1974, ed. 20-a, 1994, p. 16).

⁴⁸ <http://en.wikipedia.org/wiki/Honeycomb>, apud:

V. Joe Graham, *The Hive and the Honey Bee*, Hamilton/IL: Dadant & Sons; 1992.

Mergând mai departe cu acest raționament, se poate afirma că este vorba de o stare de creștere a unui organism prin înmulțirea unităților elementare nediferențiate, ceea ce determină o absență a ierarhiei spațiilor, sinonimă cu conturarea universului infinit. De fapt, adevărata *dezordine* a bibliotecii este omogenitatea sa, lipsa unor distincții spațiale clare, absența unicătății. Orice loc devine același, iar în aceste condiții, propunerea lui Gaston Bachelard „de a face intimă imensitatea” pare o imposibilitate.

În pofida acestui aspect, în respectivul sistem fiecare hexagon are centrul său geometric, deși nu se manifestă ca atare, deoarece se află situat în neant, în gol. Dacă ar fi activ, ar exercita forțe de atracție sau de respingere, având repercusiuni asupra mediului, însă contrar, el se dispersează la infinit și accentuează sensul expansiv al bibliotecii. Neexistând centru, fiecare celulă se definește prin limitele peretilor săi, adică peretii hexagonului, cu rafturile și cărțile aferente, sunt singurii care solidifică prezența limitrofă. Fiecare linie arată un punct de intersecție, se transformă în centru de expansiune și generează o forță, o tensiune virtuală imensă. Ca răspuns, Borges propune modelul unei restrângeri玄密的 cosmică la *o singură carte* sau unic hexagon, idee înrădăcinată în convingerea că totul a fost scris odată și literatura nu este decât re-scriere a Cărții Unice Originale.

Referitor la structura spațiului borgesian, Raphaël Lellouche⁴⁹ afirma că este ambiguă, în același timp labirint, amfiteatru și arhitectură descătușată, cuprinzând forme circulare, chiar secrete, ce ar putea fi raportate mitic la două tipuri de reprezentări: *cea creștină*: a Infernului dantesc și, respectiv, *cea gnostică*, a lumii ca închisoare a sufletului. De aceeași părere este și Cornel Mihai Ionescu, care definește ficțiunile lui Borges conform unui **model al heterotopiei**:

„Arhetipul dantesc transmite modernilor câteva motive pe care le vor trata cu o predilecție simptomatică: imaginea unui spațiu claustral care concentrează o nostalgie infinită, suspensia într-o indeterminare ontologică, dorința fără speranță a unui Paradis care se refuză izolându-se în

⁴⁹ Raphaël Lellouche, *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, Paris, Ed. Balland, 1989, pp. 84-94.

irealitate și paradoxul absurd al acestei condiții pe care îl abolește numai starea de grație.”⁵⁰

Remarcăm faptul că, în *Biblioteca Babel*, dimensiunea cosmică este reliefată atât de persoana întâi singular care conduce firul narativ, cât și de o voce omniscientă, obiectivă și strictă, intensificând magnitudinea teribilei Biblioteci.

Nuvela *Funes cel ce nu uită*⁵¹ dezvoltă un sistem similar al proiecțiilor, adăugând diferența substanțială a introducerii a două puncte de vedere distinct conturate. Astfel, narațiunea se țese, în primul rând, având ca punct de reper vocea primei persoane la singular – povestitorul –, cel care surprinde *cronometric* profunzimea personajului Ireneo Funes. Proiecția asupra lui Funes are loc treptat, focalizându-l într-o astfel de manieră încât tot ce înseamnă peisaj: localitatea Fray Bentos, străzile, trotuarele, copacii, se dizolvă sub carisma sa. Aceste elemente materiale, palpabile, rămân în urmă, devenind periferice față de introspecția propusă, pe măsură ce figura lui Funes ia amploare, mai mult auditiv și spiritual, decât vizual. Mai mult, conversația din final se desfășoară pe întuneric, anticipând chipul lui Ireneo. Este un moment culminant al imaginii sugerat de o descriere hiperbolică:

„Atunci am văzut chipul glasului care-mi vorbise toată noaptea. Ireneo avea nouăsprezece ani; se născuse în 1868; mi s-a părut monumental ca bronzul, mai vechi decât Egiptul, anterior profețiilor și piramidelor”⁵².

În al doilea rând, cealaltă voce narativă dezvăluie adevărata identitate a personajului și conferă sens întregii povestiri. Observațiile naratorului se răsfrâng asupra lui Ireneo Funes, iar acesta, ca printr-un ricoșeu, își creează propriul său sistem de proiecții. Acest al doilea punct de vedere determină o viziune globală, nelimitată, fără centre sau periferii, percepută din unghiul imobil de focalizare al lui Funes – *cel infirm dar cu o memorie incredibilă* –. Punctul fix de vizualizare spațială este nemîșcat și contrastează

⁵⁰ Cornel Mihai Ionescu, *Indeterminarea și sentimentul așteptării* în *Secolul 20* nr. 6/1969, pp. 136-144.

⁵¹ V. J. L. Borges, *Opere 1*, Volumul *Artificii* (1944), Trad. Cristina Hăulică, Andrei Ionescu și Darie Novăceanu, Îngrijire și prezentări: Andrei Ionescu, București, Univers, 1999, pp. 324-331.

⁵² *Ibidem*.

cu restul lumii, aflată într-o continuă mișcare și transformare. Drept consecință directă a memoriei lui Funes, până și lumea mobilă devine statică, fiind congelată sub privirile sale, în timp ce îi observă și reține toate detaliile. Totodată, fără a putea stabili un centru de iradiere sau vreo posibilitate de sinteză, acestuia îi rămâne numai solitara și obositoarea memorie a detaliilor nenumărate și fără sens. Acest tip de proiecție, în aparență egocentrică, provenind de la un singur subiect, se manifestă plenar, geocentric, pentru că reflectă lumea întreagă, fără ca selecția naturală și subiectivă a lucrurilor să fie posibilă.

Așadar, imobilitatea protagonistului nu este decât un artificiu al autorului pentru a ne limita unghiul de proiecție. Vertijul însă nu întârzie să apară, iar perspectiva creată, în care nu există uitare sau sinteză, se transformă într-un detonant ce declanșează superfluul și o abundență covârșitoare de relații *obiectuale* futile.

În *Moartea și busola*⁵³ proiecția unui plan stabilește geometria riguroasă unde evoluează personajele. Povestirea este dominată de un romb perfect, situat între cele patru puncte cardinale, figură ce devine vizibilă pe măsură ce avansează narațiunea. Scheletul vertical sau bi-dimensional apare propriu-zis doar în *quinta*⁵⁴ Triste-le-Roy. Funcția sa este de a evidenția expresionismul locului, iar în acest caz special, de a pregăti ambianța pentru final, reflectându-i formele grotești, simetrice și manieriste care alcătuiesc casa de provincie.

Rezultă că planul cartezian de natură geometrică adaugă cea de a doua dimensiune, în speță verticală, marginii ce delimită invizibil spațiul creat. Fiecare direcție poate să exprime doar una dintre premisele exclusive: fie orizontală, fie verticală. Conjunctiona ambelor determină însă o tensiune dinamică ce denotă efemeritatea și vulnerabilitatea traiectoriei vieții și existenței, nuvela încheindu-se cu o moarte calculată și explicată până la ultimul detaliu.

⁵³ *Ibidem*, pp. 340-350.

⁵⁴ În spaniolă, moșie, proprietate.

Astfel, motive labirintice, haotice, asocieri nebunești de obiecte și cuvinte, lipsa unei perspective, cu excepția oglinzilor îngrozitoare ce se multiplică la infinit și dorința de a ascunde totul, chiar și ultimul simț al orientării, de a insinua absența și moartea, devin fire narative, compacte și armonice:

„În timpul nopții, delirul meu se hrănea din următoarea metaforă: simteam că lumea este un labirint, din care era cu neputință să fugi, căci toate drumurile, chiar dacă păreau să ducă spre nord sau spre sud, nu duceau decât într-adevăr la Roma, care era o închisoare pătrată unde agoniza fratele meu și quinta Triste-le Roy. În nopțile acelea eu am jurat pe zeul care vede cu două fețe și pe toți dumnezeii febrei și oglinzilor să țes un labirint în jurul omului care l-a închis pe fratele meu. L-am țesut și-i destul de solid: materialele sunt un ereziolog mort, o busolă, o sectă din secolul al XVIII-lea, un cuvânt grecesc, romburile și vopsitoria”⁵⁵.

De fapt, Borges încearcă prin proza sa să domine timpul și spațiul, fiind obsedat de primul element și raportarea acestuia la al doilea, centrul nuclear al creației sale fiind relația Om-Univers.

Concret, autorul distinge două tipuri de labirinturi: unul ce aparține zeilor și este infinit, copleșitor și haotic pentru ființa umană; ca atare, omul va încerca să se sustragă și să-și construiască un al doilea labirint, mai ordonat, conform unei geometrii proprii, în care să-și integreze gândurile, căminul, străzile, orașul, dar și creațiile, implicit cultura și literatura. Spațiile ireale proiectate geometric au tot formă de labirint, însă fiind creațiile omului, ele sunt subiective, deci nu revelă adevarata realitate, ci doar un *vis borgesian în planul voinței și acțiunii*⁵⁶. Spre exemplu, o astfel de lume este cea denumită de povestirea cu același titlu, *Tlön Uqbar Orbis Tertius*, un spațiu onoric, dar totodată continent, limbă, știință și literatură imaginare. El este mai puternic decât spațiul real, deoarece proclamă libertatea totală de a crea material și verbal obiecte închipuite, impuse realității prin forța imaginară-creatoare *sui-generis*.

Pentru a desăvârși acel spațiu creat, Jorge Luis Borges definește mai întâi noțiunea de timp, pe care îl circumscrise aceleiași circularități inspirate

⁵⁵ Borges, *op. cit*, p. 347.

⁵⁶ P. Al. Georgescu, *op. cit*, p. 95.

de Nietzsche și filosofia indiană; de aici, conchidem că spațiul este de asemenea întrinsec legat de dependența mișcării în cerc, de la care omul nu se poate sustrage. În concepția borgesiană, arhetipurile dău realitate universului, în timp ce avatarurile individului și numeroasele lor fațete conferă irealitate. Timpul devine simultan, paralel, divergent, el atrăgând în caruselul mișcării și spațiul labirintic.

Credința în lumile paralele este dezvoltată în *Grădina potecilor ce se bifurcă* (1941), prin intermediul lui Ts'ui Pen și eforturilor sale de a scrie o carte plurivalentă și de a construi un labirint. Cartea este elaborată pe parcursul a treisprezece ani și oferă soluții nenumărate, suprapunând timpuri și spații diferite și fragmentare într-o alegorie a hazardului, mereu prezent în destinul uman. În plus, omului i se acordă posibilitatea de a călători în aceste orizonturi spațio-temporale, spațiul fiind același în momente distințe sau invers, timpul fiind simultan, chiar dacă locurile sunt altele.

Situații similare se petrec în *Tema trădătorului și eroului* când Fergus Kilpatrick este autorul propriei condamnări la moarte; de asemenea, în *Nemuritorul*, eroul caută Orașul Nemuritorilor într-un timp trecut, opus viitorului, sugerând o existență răsturnată ce se apropiie de eternitate, care rezultă a fi însă o veșnicie abominabilă și haotică⁵⁷:

„Acest oraș (m-am gândit eu) este atât de oribil, încât simpla sa existență și dăinuire, chiar în mijlocul unui desert, contaminează trecutul și viitorul, precum și, într-un anume fel, astrele. Cât timp va exista, nimeni în lume nu poate să fie curajos sau fericit. Nu vreau să-l descriu; un haos de cuvinte eterogene, un corp de tigru sau de taur în care foiesc în mod monstruos, uniți și urându-se, dinți, organe și capete, pot (aşa cred) să fie niște imagini aproximative.

Nu-mi amintesc etapele întoarcerii mele printre cavernele umede sau pline de praf. Știu doar că, ieșind din ultimul labirint, mi-era teamă să nu mă aflu înconjurat din nou de nefastul Oraș al Nemuritorilor”⁵⁸.

⁵⁷ În *Nemuritorii*, Flaminius Rufus, Joseph Chartaphilus și trogloditul sunt avataruri ale aceluiași arhetip: Homer, creator al istoriei și eternității, deci implicit orice raportare la trecut neagă timpul, eliminându-l.

⁵⁸ Jorge Luis Borges, *Opere, vol. 2 (Obras Completas)*, Bs. As. Emecé, 1989), Trad. de Cristina Hăulică, Andrei Ionescu și Darie Novăceanu, București, Univers, 1999, pp. 21-22.

De fapt, *Nemuritorul* consolidează ideea spațială a centrului. Orașul Nemuritorilor nu semnifică altceva decât centrul universului, cel al lui Cartaphilus sau al oricărui muritor, jalonat de distanțe spațio-temporale enorme. Periferia, în acest caz, este constituită de ansamblul orașelor și locurilor descrise de-a lungul povestirii și călătoriei. Deșertul înseamnă tranzitia care o separă pe prima de centru. Totuși, funcționând din nou pe principiul paradoxului, Orașul Nemuritorilor se află în orice parte a unui deșert secret. Acest fapt atentează la noțiunea precisă de centralitate, atât ca referință, cât și ca punct culminant al revelației, de unde deducem că natura sa este centripetă.

Structura simetrică a textului, precum și împărțirea pe capitole: sunt cinci cu o introducere și un post-scriptum (ceea ce presupune un capitol central, dedicat momentului când este dezvăluită natura nemuritorilor); secvențele spațio-temporale: civilizație – deșert – Orașul Nemuritorilor – deșert – orașe, implică, totuși, un centru dominant.

Într-un alt caz ilustrat de nuvelă, polul principal de iradiere al povestirii rezultă a fi într-adevăr orașul. Proiectiv, aluziile la Teba Hekatómpylos și Roma indică o prezență civilizatoare, a unei referințe stabile, declarată fățuș chiar de erou, aventura sa începând când Dioclețian era împărat. Prin contrast, apariția deșertului reflectă întoarcerea la barbarism, eșecul metodelor civile și pierderea referințelor spațiale și autoritare, provocate dedezorientare și singurătate, de depărtarea de piramide și turnuri.

Mai apoi, ubicuitatea omogenă a deșertului se vede perturbată de apariția podișului pe care se situează Orașul Nemuritorilor. Tabloul descris cuprinde treptat împrejurimile: tribul trogloditilor se subînțelege a fi Orașul Nemuritorilor, cu nișele lungi, strâmte și pârâul murdar. Muntele profilat în fața eroului este atât de mare, încât prin efectul perspectivei, el pare întotdeauna mai aproape. Accesul în oraș se face hazardat printr-un labirint subteran, ce ascute privirea și îl confruntă nechibzuit cu imaginea de *fata morgana*.

În schimb, regresul către deșert și câmpia nesfârșită este contemplat prin ochii unei ființe care e deja nemuritoare. Imaginile atroce observate

rămân întipărite în memorie. Digresiunea asupra valorii nemuririi în sine face distincție între operele locuitorilor eternității și cele ale locuitorilor timpului. Orașele devin exotice și periferice, viziunea compactă se dizolvă în final sub auspiciile fragmentarului, nu ca un semn de civilizație, ci ca unul de aventură, de mișcare, atât pe orizontală, cât și pe verticală. Fragmentarea este sever marcată de optica uniformizantă a eternității, însă totalitatea se impune totuși părților, iar limitele temporale și moartea denotă întoarcerea la ciclul natural.

Ideea universului ca scriitură sau carte a lui Dumnezeu este tema centrală a volumului *Aleph* (1949). Dorința și ambiția omului de a dezlega misterele universului și a descoperi, dincolo de cultură și literatură, chintesența făpturii sale, par a fi o condamnare la multiplicitate și moarte. Aceasta din urmă este actul suprem al ritului de trecere, sugerat de autor cu o perplexitate metafizică, prin anxietatea rătăcirii în spații interminabile; iar sfârșitul, pe post de revelație finală, duce cu el impresia autentică asupra lumii, care este reală numai în măsura în care fiecare individ *o trăiește*.

Personajul Otárlora din *Mortul* ajunge la această revelație doar la finalul povestirii, când realizează tragicul din om, faptul că destinul său este pecetluit dinainte, indiferent de încrederea sa în soartă, el este demult mort pentru Bandeira.

Prin urmare, divinitatea rudimentară din întreaga ficțiune *Mortul* este o proiecție a voinei inexorabile a celui care a creat ori a scris lumea, în timp ce eforturile sale de a o înțelege sunt destinate eșecului. Chiar mai mult, în *Ruinurile circulare* aceste strădanii zadarnice au fost anticipate, fie în visul Cuiva care le-a visat, fie în cartea unei divinități care le-a scris, circularitatea fiind sublimă.

Intenția de a stabili o ordine riguroasă, care să se discearnă cu claritate, este conferită de alegerea perfectă a tipurilor de spații. Dispoziția echidistantă a cercurilor, hexagoanelor sau rafturilor din bibliotecă denotă o rețea perfect construită, în care, de fapt, se află prizonier omul. În fața înălțimii apăsătoare a rafturilor și depozitelor, există, ca și pentru Funes, speranța de a numerota și ordona această lume; unică posibilitate de a dilata vertijul orizontal este de a-l distraje de la drumul său obișnuit, de a

introduce puncte de vedere diferite și de a trasa margini verticale, uneori auctoriale. Pentru că dorința de ordine, haotică în dimensiunea ei infinită, presupune totuși un creator, un arhitect al universului: autorul însuși.

În esență, spațiul și universul, reliefat de câteva dintre cele mai importante povestiri borgesiene, este o Bibliotecă infinită ce cuprinde toate cărțile care s-au scris și se vor scrie vreodată, atitudine ce declară fățuș sensul literaturii de a multiplica posibilitățile realului și conduce la texte-universuri labirintice ele însele, metaficiuni care se recreează prin scris sau prin lectură și alcătuiesc o carte unică, scrisă de Omenire „se cheamă Cartea de Nisip, pentru că nici cartea, nici nisipul n-au început și nici sfârșit”⁵⁹.

De-a lungul creațiilor sale, Borges încearcă să reordoneze, prin imaginea, geometrie, vis, totalizare simultană, universul real. Lumea sa este dominată de extensiunea universală a principiului identității, gândită prin comparații și analogii, integrată în sfera miraculoasă a unui *Aleph cuprins în podul palmei*⁶⁰. De fapt, propensiunea omenirii de a sonda profunzimile și esențele vieții și adevărului, de a recrea cosmosul și ulterior, omul, este de sorginte mitică și se poate realiza în cazul scriitorului argentinian numai în urma traversării labirintului real al zeilor și al celui imaginar, aparținând oamenilor.

Înnoirea estetică formulată de Jorge Luis Borges, mai ales în a doua etapă a operei sale, se datorează reconversiei concepției literare. Scriitorul dezbină ficțiunea pentru a o *proiecta* în altă dimensiune, legitimând în acest fel spațiul textual. Lectura este asumată ca un act ce declanșează scriitura, deoarece ficțiunile anulează o topografie precisă, în virtutea situației oricărui impuls pe un teritoriu pur literar. Drept consecință, spațiul se extinde, orizontalitatea devine vertiginoasă, până și limitele (inclusiv cele reale) care o asfixiază, sunt învinse și excluse. Borges construiește o ficțiune supusă unei spațialități fantastice și unui timp mitic accelerat, în conformitate cu circumstanțele fiecărui text în parte.

Mecanismele de a reprezenta și distorsiona realitatea spațială definesc valori opuse celor din prima etapă de creație. Sistemul de proiectare propune absența centralității sau echivalentului său, instaurând policentralitatea

⁵⁹ Ibidem, p. 310.

⁶⁰ P. Al. Georgescu, *op. cit.*, pp. 93-97.

universului, caracterizată de surprinderea permanentă a infinității. Spațiul anistoric al omului borgesian creează figuri grafice geometrice și mentale, labirinturile mută orizontul într-o succesiune verticală de limite rotaționale și încrucișări invizibile, unde figura umană dispare adesea în prăpastia fiecarei situații. Literatura devine o conspirație a vertijului: prevenirea ordinii. Borges se transformă într-un creator de lumi, produse și obiecte, însă nu de procese, postulând un univers rezervat rotirii sale neostenite.

Conchidem că pentru Borges, spațiul și timpul se nasc mereu, iar universurile configurate prin vis, lectură sau aventura existențială sunt infinite. În mod cert, influența pe care a exercitat-o Jorge Luis Borges asupra celorlalți scriitori hispano-americani a fost considerabilă, iar percepția lumii ca labirint, haotic și lăsat la voia hazardului se poate aplica asupra percepției spațiului întregii literaturi regionale din jurul lui Río de la Plata.

Totuși se impune o precizare. Dacă modelul ideal îl constituie labirintul creat de zei, rezultă că implicit noțiunea de labirint, imposibil de descifrat și cunoscut în amănunt, este întrucâtva intangibilă, iar omul creează un altul ce nu poate fi identic; deci căutările și încercările de a pătrunde în centru, de a se cunoaște pe sine însuși, vor fi constante inevitabile ale culturii și literaturii.

Astfel, lumea devine astfel un evantai de semnificații din care ființa umană va dori să evadeze sau să le transcede. Ne aflăm la un nod al interferențelor, în care spațiul cuprinde atât spații trecute, viitoare, prezente, cât și americane, europene, asiatice, circumscrisse unor multitudini temporale, aşa cum se întâmplă în opera lui Julio Cortázar.

11.2. Spațiul Julio Cortázar. Subterfugii de joc sau distrugere

Sub aparența *escapismului* și a *fugii* de propria realitate, călătoriile determinate de mișcarea centrifugă sunt tot inițiatice, dar, spre deosebire de tendința centripetă, analizată în cazul lui Vargas Llosa, García Márquez sau prima etapă de creație borgesiană, căutarea originilor este îndreptată aici spre modele culturale universale, de mult consacrate.

Astfel, Europa ocupă un loc privilegiat, fiind situată referențial într-un Nord solid situat întotdeauna „mai sus”, în timp ce Argentina, Uruguay și întreaga Americă Latină se află în Sudul „de jos”, la o distanță pe care Atlanticul nu o poate anula. Material și spiritual, situația Chile-ului, Boliviei sau Paraguay-ului este chiar mai dificilă, dată fiind izolarea geografică mai acută prin lanțul muntos al Anzilor și lipsa unei tradiții literare.

În acest mod, s-au sedimentat sentimentele de marginalizare și exil pe care le-au simțit cei născuți de cealaltă parte a Atlanticului, acea senzație de a „trăi în Balcanii culturii”⁶¹, după cum spunea ironic Carlos Fuentes, insistând asupra defavorizării culturale suferite de Sudul hispanic.

Această opoziție este asumată de Julio Cortázar și reliefată literar între cei doi poli: Paris și Buenos Aires, într-o metaforă a unei *axis mundi* ale cărei extreme sunt, de fapt, Cerul și Pământul. Acest spațiu se va materializa grafic prin jocul de copii numit șotron. Sărind cu abilitate dintr-un pătrat într-altul, acest itinerar reprezintă esența căutării *omphalus*-ului sau centrului unei identități americane încă vulnerabile:

„Veșnic sfârșesc prin a mă referi la centru fără cea mai mică garanție că știu ce spun, mă las prins în capcana fragilă a geometriei după care încearcă să se orânduiască viața noastră de occidentalii: Ax, centru, rațiune de a fi, Omphalos, nume al nostalgiei indoeuropene.”⁶²

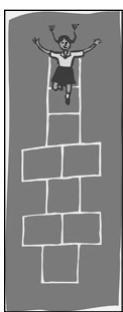
Prin urmare, jocul se desfășoară cu ironie și creează un posibil drum între cer (ultima căsuță a șotronului) și pământ (căsuța inițială), autentice galerii secrete care determină cele două capitale culturale să comunice între ele. Iată elementele constitutive ale jocului:

În primul rând, este nevoie de o pietricică, vârful pantofului, un desen frumos și bine trasat cu creta, pe un trotuar, stradă sau curte din Paris sau Buenos Aires. Desenul pare aparent simplu:

⁶¹ Într-un interviu acordat lui Emir Rodríguez Monegal, publicat ulterior în E. R. M, *El arte de narrar, Diálogos*, Caracas, Monte Avila, 1968, capit. „Carlos Fuentes”, pp. 113-146.

⁶² Julio Cortázar, *Şotron*, trad. rom. de Tudora Șandru Mehedinți, Bucureşti, Univers, 1998, p. 17. – 2 –

“La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está Cielo, abajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita el Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo. Poco a poco, sin embargo, se va adquiriendo la habilidad necesaria para salvar las diferentes casillas (rayuela caracol, rayuela rectangular, rayuela de fantasía, poco usada) y un día se aprende a salir de la Tierra y remontar la piedrita hasta el Cielo, hasta entrar en el Cielo (Et tous nos amours, [...]), lo malo es que justamente a esa altura, cuando casi nadie ha aprendido a remontar la piedrita hasta el Cielo, se acaba de golpe la infancia y se cae en las novelas, en la angustia al divino cohete, en la especulación de otro Cielo al que también hay que aprender a llegar. [...] el Cielo era nada más que un nombre infantil de su kibbutz.”⁶³



Horacio Oliveira, protagonistul din *Rayuela* vede întotdeauna aceste desene în timp ce se plimbă pe strada pariziană, rue Sommerard, sau prin cartierul din Buenos Aires, Almagro, când se gândește, când bea ceai *mate* sau când are rău de înălțime și deschizând fereastra, observă golul imens care i se deschide în față. Schema trasată de șotron se transformă într-o adevărată obsesie, pe măsură ce semnificația lui nu mai este un simplu joc, ci o metaforă simbolică a căutării existențiale.

În al doilea rând, este esențială copilăria celor care joacă șotron. Doar cei inocenți (Maga, copii, nebunii) pot și știu să ajungă la ultima căsuță, în

⁶³ Julio Cortázar, *Rayuela*, Madrid, Ed. Cátedra Letras Hispánicas, 1994 (1963), pp. 368-369, în trad. rom. pp. 132-133: „Șotronul se joacă aruncând o pietricică pe care trebuie să-o împingi cu vârful pantofului. Elemente: un trotuar, o pietricică, un pantof, și un desen frumos cu creta, de preferință colorată. Sus este Cerul, jos Pământul, e tare greu să ajungi cu pietricica în Cer, mai întotdeauna calculezi prost și cade în afară din desen. Încetul cu încetul capeți dibăcia necesară pentru a sări peste feluritele pătrate (șotron în spirală, șotron în formă de dreptunghi, șotron fantaisie, folosit rar) și într-o bună zi înveți să pleci de pe Pământ și să arunci pietricica până la Cer, până intri în Cer (Et tous nos amours... [...]), partea proastă e că tocmai atunci, când mai nimenei n-a învățat să arunce pietricica până la cer, se sfărșește brusc copilăria și cazi în romane, în angoasa zadarnică, în speculația cu celălalt Cer la care trebuie de asemenea să înveți să ajungi. [...] Cerul nu era decât un nume copilăresc al kibbutzului său”. – 36 –.

Cer. Totodată, prin joc se reduce distanța din spațiul real, străbătută de Oliveira, incluzând: *plecarea*, o mișcare ascendentă, dinspre teluric în căutarea cerului, simbolizată de călătoria sa de la Buenos Aires la Paris, și respectiv, *întoarcerea* dinamică, total descendantă, adevărată prăbușire într-o zonă tangențială, acolo unde Parisul se sfârșește și Buenos Aires-ul începe.

Reprezentarea căutării de identitate individuală sau colectivă printr-un simplu joc creează, în primă instanță, iluzia reductivă. Progresia numerelor care se succed în căsuțe de la Pământ la Cer induce simplificarea aritmetică a unei preocupări existențiale, obligatoriu mai vaste.

Cu toate acestea, suntem de părere că **șotronul** semnifică voința deliberată de debarasare de orice încărcătură intelectuală inutilă sau accesorie. Mai ales că procesul devine notoriu: sprijinul pe care Oliveira îl caută în obiecte (muzica de jazz, cărțile, citatele celebre și autorii cunoscuți *a priori*) conduce la o condiție umană însingurată și despovărată de orice suport, un veritabil joc intelectual, sincer, deloc prozaic.

Astfel precum regula șotronului este transpunerea în spațiu a unei distanțe, chiar dacă redusă la o altă scară dimensională, la fel Horacio Oliveira are nevoie de „mișcare”, pentru a efectua călătoriile propuse. Mișcarea și distanța s-ar traduce printr-o linie, străbătută însă de circumvoluții. Simplitatea liniei drepte ce semnifică distanța cea mai scurtă între două puncte s-a eliminat aici în favoarea spiralei de melc; variantele sunt multiple, există șotron melc, șotron fantezie, „puțin utilizat”, ne amintește vocea auctorială prin cuvintele lui Oliveira.

Așadar, căutarea centrului ia aspectul unei mișcări circulare. Formele sub care apare sunt fie labirintice, fie spiralate, simboluri ale unui tot care leagă, înnoadă, învălmășește, copleșește și creează haos. Gaston Bachelard îl consideră inherent fiecărei *intuiții* și, mai ales, condiției de *spirală* a ființei:

„Și ce spirală este omul! (O spirală? Dacă excludem aspectul geometric al intuițiilor filosofice, el se va întoarce în galop). Cât dinamism se investește în această spirală! Deja nu se mai știe dacă se fugă spre centru sau se evadează dintr-unul”⁶⁴.

⁶⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace (Poetica spațiului)*, Paris, P. U. F., 1957, p. 171.

Cu alte cuvinte, în *Rayuela* asistăm la o altă creare a lumii, la *elaborarea* explicită a unei *mandala*, ceea ce în sanscrită înseamnă „cerc”; altminteri, tibetanii înțeleg prin aceasta „tot ce înconjoară” sau „tot ce unul construiește în jurul lui”. În fapt, Morelli, *alter ego*-ul lui Cortázar, autorul multor reflecții profunde, afirmă cu certitudine:

“¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia”⁶⁵.

Faptul că nostalgia dobândește forma complexului arcadian, a reîntoarcerii către paradisul pierdut în *mișcările* circulare ale lui Oliveira pline de ironie, nu înseamnă că, în spațiu sau timp, căutarea este mai puțin intensă. Trebuie semnalat faptul că personajul aparține unei civilizații contemporane ce a negat templele, paradisurile, Cerul, ca viziuni univoce și stabile ale lumii; ca atare, el este conștient de absența Centrului, iar pretinsa ascensiune personală se transformă într-o plutire în derivă.

Cortázar zugrăvește templul imaginat de om drept imaginea parodică a unei caricaturi: *circul* sau *casa de nebuni* sunt două alternative oferite de scriitor mitului clasic. Ambele reprezintă centre de viață, precum căminul primitiv al omului din antichitate, iar, după cum a subliniat M. Eliade, au o deschizătură superioară, prin care cerul și infernul pot să comunice. În acest sens, gaura centrală din cortul circului sau cea a ascensorului pentru targă din casa de nebuni simbolizează căi de comunicare cu spațiul „de dincolo”. Amândouă propun în termeni parodici și ironici imaginea desacralizată a unei *imago mundi* totalizatoare.

Ideea unui centru de iradiere care dispersează în jurul său raze, alcătuind o roată sau cercuri concentrice din ce în ce mai mari, nu este numai spațială, ci și temporală⁶⁶. În cadrul acestor dispersii se relativizează și mai

⁶⁵ J. Cortázar, *Rayuela* (*Şotron*), op. cit., p. 446 (221): „Ce înseamnă de fapt această poveste de a găsi un regat milenar, un eden, o altă lume? Tot ce se scrie azi care merită a fi citit se orientează spre nostalgia”.

⁶⁶ Filosofic, ea îi aparține lui Schopenhauer, V. *Lumea ca voință și reprezentare*; mai apoi, este reluată de Borges în *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 1974: “La vida de un ser

mult sensul căutării lui Horacio Oliveira. Dar să revenim la preocupările sale existențiale, abordate din perspectiva spațială.

Problematica de a te naște în Argentina, mai precis pe malul portuar al Buenos Aires-ului are o lungă tradiție literară, schițată în subcapitolul dedicat lui Jorge Luis Borges. Datorită caracterului său de oraș-port, mică patrie, peste care s-au așezat vaste populații imigrante, *limitele posibile* ale orașului au fost întotdeauna diafane și confuze. De altfel, distincția dacă un oraș „începe” sau „se termină” în port a avut o transcendență metafizică în opera lui Eduardo Mallea, *La ciudad junto al río inmóvil*, unde se inaugurează proza existenței urbane opuse realității rurale. În speță, romanul reflectă tocmai prisma cețoasă a râului-ocean Río de la Plata și ignoranța manifestată față de Argentina, acea țară uitată, invizibilă, situată la vest de râu, prin extensie, o întreagă America Latină.

Julio Cortázar recuperează prin personajele sale *conștiința de a fi* a argentinianului, iar, spre deosebire de personajele angoasate ale lui Juan Carlos Onetti, ironizează „șansa” aleasă de popor de a fugi în Europa. În acest sens, Horacio din Buenos Aires și Maga din Montevideo realizează călătoria spre Europa și ascensiunea de la pământ la cer, decizie luată în urma unei adânci meditații asupra culturii argentiniene.

Astfel, parodia debutează prin demonstrația că ei trăiesc într-o ordine de farisei „truc prin excelență al clasei medii”, caracterizată printr-o lacomă acumulare de cultură fără digestie, care nu face decât „să fure din corpul realității naționale și să se creadă la adăpost de golul ce o înconjoară”⁶⁷.

În timp ce trăiește în Buenos Aires, în mijlocul familiei sale de spanioli, născuți deja în America și cu idealurile din trecut demult îngropate, Horacio descoperă că și ai lui sunt xenofobi, antisemiti, burghezi cu „nostalgii de

dura lo que una idea. Como una rueda de carruaje, al rodar toca la tierra en un solo punto, dura la vida lo que dura una sola idea” („Viața unei ființe durează cât o idee. Precum o roată de căruță, când se învârte, atinge pământul într-un singur punct, la fel și viața durează tot atât cât o idee”.)

⁶⁷ J. Cortázar, *Rayuela (Şotron)*, op. cit. p. 25.

moșieri". Asistă la tristul spectacol politic al „înalților funcționari de argentinitate” care „zilnic își proclamă atrocitățile sub cele mai diverse forme”⁶⁸.

Cât despre Maga, aceasta se înfruntă în Uruguay cu o panoramă culturală mai dezolantă, pentru că țara să nu mai dispune nici măcar de subterfugiul măștii folosite de Argentina pentru a-și ascunde golul esențial. Pentru Maga, care nu știa foarte bine de ce venise la Paris, „singurul lucru important era să fi plecat din Montevideo”. Memoriile și amintirile ei sunt patetice, reduse la jocul de loterie, vaporul de curse, politică, fotbal și falsul bucolism al unui cămin-tempelu parodiat: „o casă cu curte și ghivece cu flori unde tatăl meu bea mate și citea reviste grețoase”.

În concluzie, pentru cei doi, *realitatea sudică* este gri și tristă. Horacio și Maga au nevoie să fugă din propria lume, pentru că se simt exilați în America.

A emigra în Europa devine de fapt consecința unei voințe asumate și împlinirea dorinței mult-visatului Paradis. De aici rezultă sensul ascendent, nu numai cartografic, dar și metafizic: de la Pământ la Cer.

Dar a ajunge la Paris înseamnă a descoperi o altă realitate, nu neapărat cerul sau „Paradisul pierdut”. De-abia instalat în Franța, Oliveira trebuie să se înfrunte cu dificultăți inerente. Trăiește din împrumuturi, *făcând ce fac alții și văzând ce văd ceilalți*, continuând să se zbată ca o frunză căzătoare, nu întârzie să descopere că orașul era o enormă metaforă.

În loc de a fi intrat în Cer, Horacio își dă seama că a ajuns într-un labirint cu „întorsături babilonice”, despre care îi vorbește cu luciditate acră amicul Gregorovius. Cu toate acestea, continuă să caute ca un nebun, convins că: „într-un anumit loc din Paris, într-o viață sau moarte sau căutare, există o cheie”. Însă căutarea eșuează: mișcările în spirală ale frunzei căzătoare nu îl apropiie de centrul labirintului, ci dimpotrivă, reușesc să-l arunce pe margine. Oliveira „începe să-și dea seama că asemenea lucruri (cheia) nu există în bibliotecă” și că labirintul parizian nu

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 26-27.

conduce la niciun cer. Deodată î se pare dificil de a trece peste condiția sa de *străin*. Maga vibrează la unison, descriind marginalizarea vieții lor:

“En París somos como hongos, crecemos en los pasamanos de las escaleras, en piezas oscuras donde huele a sebo, donde la gente hace todo el tiempo el amor y después fríe huevos y pone discos de Vivaldi, enciende los cigarrillos y habla como Horacio, Gregorovius y Wong y yo...”⁶⁹.

La gradul extrem de limitare apare un alt personaj, *clown*-ul vagabond, în figura lui Emmanuelle, cu care Horacio inițiază deliberat coborârea în cercurile infernului, aşa cum a decis la un pariu cu un prieten, „*să descindă până unde se poate ajunge*”. Dacă cerul nu are centru, atunci el vrea să demonstreze că și infernului îi lipsește unul.

Acest concept al centrului și desenul unei adevărate *mandala* suprapuse, în cazul de față pe harta Parisului⁷⁰, integrează plenar orașul, aşa cum observa Saúl Yurkievich:

„Orașul propriu-zis, medium, spațiu privilegiat care comunică cu puterile providențiale, loc epifanic (cu ambivalence oricărei porți) unde au loc toate întâlnirile și mutațiile decisive. Tabernacol care ține închise toate cheile, *aleph*-ul, Orașul sau zona [urbană] cuprind spațul de legătură, spațul conjunctiv ce conciliază toate eterogenitățile neastămpărate ale experienței teritoriale și le leagă după o cauzalitate, pe cât de irevocabilă, pe atât de ermetică. Orașul este metafora romanului”⁷¹.

⁶⁹ J. Cortázar, *Rayuela*, Madrid, Cátedra, p. 337, trad. rom. Tudora Sandru-Mehedinți, București, Univers, 1998p. 117: „La Paris suntem ca ciupercile, creștem pe barele scărilor, prin încăperi întunecoase unde miroase a untură, unde oamenii fac tot timpul dragoste și apoi prăjesc ouă și pun discuri de Vivaldi, își aprind țigările și vorbesc precum Horacio și Gregorovius și Wong și ca mine, [...].” – 32–.

⁷⁰ Această viziune se extinde la J. Cortázar în povestirile 62, *Modelo para armar*, unde scenariul de desfășurare al acțiunii îl constituie o serie de capitale europene: Londra, Viena etc.

⁷¹ V. Saúl Yurkievich, *A través de la trama*, Barcelona, Muchnik Editores, 1984, p. 80:
“La Ciudad propiamente dicha, médium, recinto privilegiado que conecta con los poderes providenciales, lugar epifánico (con la ambivalencia de toda puerta) donde se operan los encuentros y las mutaciones decisivas. Tabernáculo que encierra las claves, el aleph, la Ciudad o la zona involucran el espacio de la conexión, espacio conjuntivo que concilia las heterogeneidades discolas de la experiencia territorial y las concatena según una causalidad tan irrevocable como hermética. La Ciudad es metáfora de la novela”.

A mări cercul în favoarea altor nivele, tangențiale sau concentrice, nu înseamnă niciun privilegiu pentru Horacio, deoarece descoperă, într-un final, că „în Paris tot era Buenos Aires și viceversa”, că diviziunea lumii între „partea de dincolo” și „partea de aici”⁷² nu se poate traduce printr-o banală localizare geografică, important fiind doar punctul de vedere din care se contemplă mai apoi lumea.

Forma parodică de a se eschiva de această concluzie nemiloasă echivalăză cu încercarea asumării unui *destin argentinian* în Europa. „A reprezenta o țară” înseamnă pentru Julio Cortázar câteva personaje elegant îmbrăcate și pieptăname, nevoite să se conformeze caricaturile existențiale ale unei autentice dificultăți de „a fi”. Nu degeaba *Rayuela* începe cu un citat semnificativ al lui Jacques Vache: *Rien ne vous tue un homme comme d'être obligé a représenter un pays*.

Altminteri, **repräsentarea** devine un simplu teatru, un joc de actori îmbătrâniți, cu experiențe dintr-un exil anterior, dar mult prea apăsați de măști. În același timp, printr-un eurocentrism deformat în sens invers, centrul atenției revine ca un resort elastic la *celălalt mal al Atlanticului*, de la Paris la Buenos Aires, de unde se reclamă importanța cuvenită.

Călătoriile inițiatice ale personajelor din *Rayuela* dau o falsă impresie de unei experiențe deschise. În realitate, periplul se închide pe măsură ce vicisitudinile succesive sunt abandonate ca drumuri valabile. Întoarcerea – sub forma coborârii – se impune inevitabil ca fenomen în revers. Imaginea acestei căderi-expulzări din Paradis se transformă concomitent într-o *plecare*, deoarece întoarcerea la Buenos Aires este unicul mod posibil de a atinge într-adevăr Cerul, trecând prin pământ, coborând în Infern, ca și cum întreg universul ar fi circular. Cu alte cuvinte, când Oliveira se decide să se întoarcă la Buenos Aires, el se hotărăște să omoare „monștrii” de care fugise anterior.

⁷² *Rayuela* are de fapt două părți esențiale: „De partea cealaltă” (fragmentele 1–36) și respectiv „De partea aceasta” (37–56), el încheindu-se cu „acele capitole la care se poate renunța” intitulate: „Din alte părți” (București, Ed. Univers, Trad. Tudora Șandru Mehedinți, 1998), ale căror semnificații fragmentare, separatorii, ce denotă marginalizarea, sunt implicate.

Drept consecință, după o escală în Montevideo, în care o caută zadarnic pe Maga, Horacio Oliveira debarcă în capitala argentiniană. Atunci descoperă faptul că orașul său are mai multe „șotroane” decât Parisul, căsuțe pe care le vede multiplicate în curți de case de nebuni, dinspre ferestre care îl invită la sinucidere, sugerând probabil că este drumul direct spre *cer*:

“y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrassil⁷³ vertiginoso por donde se saltaba a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban.”⁷⁴.

În fața atâtorealor șotroane, experiențele se multiplică și se accelerează. În arena circului Talitei și al lui Traveler, Oliveira crede că poate vedea centrul templului căutat. Circul, scenariu de reprezentății și jocuri, este, în același timp, un loc mobil, fără stabilitate, ca atare dizolvabil, element ce îngreunează scopul propus:

“En el circo se estaba perfectamente, una estafa de lentejuelas y música rabiosa, un gato calculista que reaccionaba a la previa y secreta pulverización con valeriana de ciertos números de cartón, mientras señoras commovidas mostraban a su prole tan elocuente ejemplo de evolución darwiniana. Cuando Oliveira, la primera noche, se asomó a la pista aún vacía y miró hacia arriba, al orificio en lo más alto de la carpa roja, ese escape hacia quizá un contacto, ese centro, ese ojo como un puente del suelo al espacio liberado, dejó de reírse...”⁷⁵.

⁷³ *Ygdrassil*, pentru normanzi este Arbolele Lumii, cu trei rădăcini care își trăgeau seva din izvorul înțelepciunii, puțul destinului și măruntaiele pământului. (în. original, p. 482).

⁷⁴ Cortázar, *Rayuela*, p. 482 (trad. rom. 196): „și să apară într-o noapte la Buenos Aires pentru a repeta în şotron imaginea însesei a ceea ce reușiseră să atingă, ultimul pătrat, central aceluia desen labirintic numit mandala, năvalnicul copac *Ygdrassil*, prin care se ieșea la o plajă deschisă, la o întindere nemărginită, la lumea de sub pleoape pe care ochii întorsi înlăuntru o recunoșteau, supunându-i-se.” – 54–.

⁷⁵ J. Cortázar, *op. cit.*, p. 422 (trad. rom. 163-164): „Circul era grozav, o amăgire plăsmuită cu paieți și muzică năvalnică, un motan care știe să socotească, reacționând la secreta pulverizare în prealabil cu valeriană a unor cartonașe cu numere, în timp ce cucoanele emoționate le arătau progeniturilor un exemplu atât de elovent de evoluție darwiniană. Când, în prima seară, Oliveira intră în arena încă goală și privi în sus, la orificiul din vârful cortului roșu, acea evadare spre un posibil contact, acel centru, acel ochi precum o punte de la pământ spre văzduh, încetă să mai râdă...” – 43–.

De asemenea, la ospiciu, unde este ulterior internat Oliveira, nu prea există vase comunicante; aici se conturează alt spațiu exclusiv, supus delirului, prin urmare nevalidat din punct de vedere social. Atractia însă pentru gol, acea gaură care îl conduce spre spații imaginare, se inversează:

“Deteniéndose al lado del agujero del montacargas miró el fondo negro y pensó en los Campos Flegreos⁷⁶, otra vez el acceso. En el circo había sido al revés, un agujero en lo alto, la apertura comunicando con el espacio abierto, figura de consumación: ahora estaba al borde del pozo, agujero de Eleusis⁷⁷, la clínica envuelta en vapores de calor acentuaba el pasaje negativo, los vapores de solfatara, el descenso”⁷⁸.

Prin jocul de şotron, a cărui importanță devine din ce în ce mai evidentă, salturile prin căsuțe sunt anevoios realizate de către Oliveira în încăperile ospiciului, astfel că se ajunge în momentul fatal când, aplecat pe fereastră vede silueta fantasmală a Magăi oprită la marginea jocului: „Nu puteai să faci altceva decât să o privești pe Maga atât de frumoasă la marginea şotronului și să dorești să împingi marginile căsuțelor una într-alta, de la Pământ la Cer”⁷⁹.

Până în acest moment, alternativele au fost mereu posibile în schema vitală a lui Oliveira: jocul deschis înspre orice fel de aventuri, cochetarea inteligentă cu limitele care separă realul de fantastic, ce-i dădeau iluzia de a avea libertatea de a alege. Însă acum tentația este enormă: „Fii atent, dacă mă arunc, o să cad direct în Cer”; fraza semnifică înțelegerea faptului că *a cădea* înseamnă de fapt *a urca*, Cerul se află în Infern, Paris și Buenos Aires, pretutindeni. Senzațiile ambivalente îl invadază: atracție și repulsie, frică

⁷⁶ Câmpiiile Flegree: conform mitologiei grecești, local unde giganții i-au atacat pe zei și au fost înfrânti, în Macedonia.

⁷⁷ Templu în apropierea Atenei, faimos datorită misterelor sale referitoare la viața veșnică, înviere și nemurire.

⁷⁸ Cortázar, *op. cit.*, p. 476 (trad. rom. 192): „Oprindu-se lângă puțul ascensorului privi străfundurile negre și se gândi la Câmpiiile Flegree, din nou accesibile. La circ fusese tocmai pe dos, o gaură sus de tot, deschizătura comunicând cu spațiul liber, figura de sfârșit; acum se afla la gura puțului, gură din Eleusis, clinica învăluită în aburi de căldură ce accentua trecerea negativă, vaporii de solfatara, coborârea.” – 54–.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 487 (205).

și bucurie consonează ambiguu, dar totuși, evită saltul în gol, deoarece atunci când pare totul „jucat”, apare miraculos o altă alternativă.

În principiu, căutarea acelora care – asemenea eroilor lui Cortázar – vorbesc despre „nostalgia întelepciunilor îndepărtate, a reverselor de medalii și a fetelor nevăzute de lună” nu se poate termina decât în punctul de plecare. Critica operei lui Cortázar construiește în acest fel, prin motivul reîntoarcerii la origini, o schemă cu două opțiuni: evaziunea totală sau asumarea reală a istoriei. Cu toate acestea, ne îngăduim să propunem o altă perspectivă.

Căutarea dinamică pe care o presupune o călătorie circulară denotă distrugerea, anularea spațiului străbătut și eliberarea de opțiunile omului american între „aici” sau „acolo”, în favoarea lui „a fi”.

Prin jocul de șotron se ajunge de la pământ la cer, aşa cum observa Fernández Retamar⁸⁰, misiunea lui Oliveira fiind nu aceea de a reprezenta o țară, ci aceea proprie tuturor oamenilor de a se salva, de a ajunge în cer, de a găsi un sens, o explicație, iar finalitatea mișcării nu este suficientă pentru a explica abolirea spațiului. În acest sens, José Lezama Lima a intuit:

„Rayuela a știut să distrugă un spațiu pentru a construi un spațiu, să decapiteze timpul pentru ca timpul să iasă cu alt cap. Este un roman foarte american care nu depinde de spațiu-timp american. Paris sau Montevideo, ora când se iasă de la concert sau ora când se face de ziua se învârt, se rotesc și asigură identic întâmplarea hazardului. Pământul evaporă un spațiu american care nu depinde de nicio poziționare geografică trasată cu pari pe continentul nostru. Prin ceresc coboară o cantitate ce reprezintă temporalul, oceanul din urmă, unde totul se intersectează într-o întâlnire”⁸¹.

Așadar, Julio Cortázar nu numai că descoperă realități, ci le și creează. În acest act pare a se ghida după întrebarea cheie a lui Bachelard: „Care lume are mai mare greutate cea de *aici* sau de *acolo*?“ Alegerea oricărei pare să o defavorizeze pe celaltă. Cu toate acestea, autorul își înzestrează

⁸⁰ Fernández Retamar, „Sobre Julio Cortázar” (Masă rotundă) în Caietele revistei *Casa de las Américas*, La Habana, 1967, p. 52.

⁸¹ José Lezama Lima, „Cortázar y el comienzo de la otra novela”, introducerea la ediția *Rayuela*, La Habana, Casa de las Américas, (1963) 1969.

eroii cu imboldul de a ajunge să cunoască simultan lumea și viața, printr-o viziunea globală asupra cosmosului.

Deschiderea spre o altă lume, cunoașterea transcendenței înseamnă o confruntare cu sine, cu ceilalți, cu lumea reală și cu cea creată. Indiferent de modalitatea prin care se pătrunde în lumea transcendentă, care funcționează după alte legi decât cele logice și generale, brusc sau treptat se instituie acceptarea noului spațiului-timp, iar textul degajă acele sentimente de neliniște, încordare, aşteptare, ce respiră un existentialism aproape kafkian.

Printre influențele culturale care se întrepătrund în opera lui Cortázar se află, după cum observa Andrei Ionescu, elemente ale filosofiei budhiste, percepute mai mult din prisma psihologiei occidentale, motivul labirintului la fel de obsedant ca la Borges și „rituri ale copilăriei cărora autorul le atribuie importanță magică. Se ajunge astfel la şotron, care asemenei celor mai multe jocuri de copii, este socotit o ceremonie cu o îndepărtată origine religioasă, desacralizată cu timpul, dar care mai păstrează ceva din vechiul fond sacru. Aşa se explică faptul că în Argentina, ca și în Franța, la cele două capete ale jocului se află Pământul și Cerul”⁸².

Prin urmare, numai distrugând spațiul și alternativele false, li se permite eroilor și, generalizând, omului american, să existe într-adevăr. Una dintre marile realizări ale literaturii este acest miracol al *omului nou*, conștient de destinul pe care și l-a asumat cu curaj. Iluzoriile peregrinări prin realitatea misterioasă, plină de obstacole și neprevăzut se vor derula și în viitor, chiar dacă își asumă de la început posibilul eșec. Căsuțele şotronului, la fel ca celulele prin care respiră spațiul latino-american vor continua să fie parte a jocului miilor de copii, cu riscul ca atunci când vor deveni adulții, pot deveni niște dezrădăcinați.

Totuși, trebuie amintit faptul că, pe lângă tipologia lui Oliveira, există în povestirile lui Julio Cortázar mai multe genuri de personaje: cele conformiste, care se simt atrase de joc, de simpla realitate a mizei și a regulilor impuse, chiar dacă fenomenul în sine este neînțeles; urmează eroii ce se recunosc în cadrul lui și încearcă să își depășească propria condiție și limită,

⁸² Andrei Ionescu, „O infinită antropofanie” în *Secolul 20* nr. 5/1971, pp. 138-144.

transformând ludecul într-o adevărată integrare în alt univers, chiar cu prețul înfrângerii; sunt însă câțiva îndrăzneți care nu pot accepta corsetul misterios, dar sufocant al unei lumi ce pare inaccesibilă. La aceste personaje, revelația adevărului și depășirea realului se realizează prin declanșarea unei morți virtuale sau autentice, ce aparține unui ritual de inițiere, cumulând stadiile: retragerii în singurătate departe de civilizație, suferinței unor chinuri insuportabile și respectiv, dobândirii în cele din urmă a înțelepciunii și desăvârșirii.

În nuvela *Câștigătorii* (1960)⁸³, scenariul ritualului inițiatic se traduce prin abandonarea portului, pământului, continentului, ieșirea în largul mării sub pretextul unei croaziere, cu un vas care este lăsat să plutească în voie, fapt ce sugerează un spațiu destinat întoarcerii (mișcarea valurilor de *du-te-vino*), regresiunii și descoperirilor de orice fel. Acest scop este inoculat și personajelor, care, dominate de dorința de cunoaștere de sine, trec peste condiția lor profană și se „lasă” acaparate de un real misterios, nelinișitor, ce corespunde altei realități.

Apropierea lumii noi este descrisă cu măiestrie de autor: este vorba despre un spațiu ezoteric, ce ascunde inclusiv destinația, numele vasului, deloc luminos și senin, deci implicit, departe de a fi sacru în totalitate, și care rezolvă printr-un timp prezent continuu, orice referință viitoare sau concretă. Situația nu este revelatoare, nici dialogul nu face decât să sporească starea de incertitudine, prizonierat și încordare sufletească între eroi, prinși într-un joc-simulacru.

De aici, încercarea de a readuce viața adevărată constituie pentru personajele povestirii o aventură existențială uimitoare. Mai mult, din punct de vedere spațial, axul acțiunii este un vapor, cu coridoare labirintice și uși închise sau care se deschid o singură dată. Centrul labirintului este pupa, bine păzită, unde doar Medrano reușește să ajungă. Acolo, are revelația adevărului și a faptului că acesta nu privește realitatea exterioară, ci se află în el însuși:

⁸³ V. Julio Cortázar, *Feelele medaliei*, „Câștigătorii”, trad. în rom. de Andreea Vlădescu și Coman Lupu, București, Cartea Românească, 1991.

„...altceva era important acum, ceva inaccesibil care încerca să arate și să se definească în senzația care puseșe stăpânire pe el...un molcom simțământ, un început de reconciliere [...] când începuse să se împace cu sine însuși...Poate că fericirea există totuși și înseamnă altceva”⁸⁴.

S-a afirmat despre eroii lui Cortázar că, revelând misterul, ei descoperă Speranța, că orice salt în altă realitate induce virtualul, fantasticul. Gilbert Durand promovează ideea conform căreia Speranța devine o funcție a fantasticului, care se manifestă sub forma unui model al rebeliunii spiritului față de existență și moarte, ca unică posibilitate de a se sustrage de la vicisitudinile timpului⁸⁵. Astfel, se cucerește o libertate ce diferă de la individ la individ, conferindu-i șansa de a descoperi adevărul și de a fi fericit cunoșcându-se pe sine și acceptându-se ca atare. Eliberarea se produce însă prin imagine, prin forțarea limitelor realității aparente și descoperirea spațiului realității transcendentă, idee de asemenea evidențiată în analiza *orizontului misterului* din universul blagian.

Dacă pentru Medrano, epifania eului personal înseamnă de fapt un coșmar, iar descoperirea adevărului ființei sale se pierde cu el, odată cu moartea reală, Persio coboară spre trecutul îndepărtat al erelor geologice și al haosului inițial, pentru a descoperi viziunile omului primordial. Pentru acesta din urmă, cunoașterea transcendenței reflectă reconcilierea sa cu cosmosul, fapt ce ne sugerează o eludare a destinului tragic al temerarului nesăbuit. Cu toate acestea, Medrano a demonstrat că este posibilă ieșirea din labirintul existențial, opțiunea rămânând valabilă pentru Jorge sau Felipe, cu condiția ca ei să înțeleagă că revelarea misterului este o experiență strict personală, ce nu poate fi împărtășită nimănui. Prin acest final, scriitorul se asemănă cu Borges, pentru care, pătrunderea în centru labirintului înseamnă acea descoperire a personalității ce nu se poate comunica, fiind total individuală.

⁸⁴ Ibidem, p. 445.

⁸⁵ G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginariului, Introducere în arhetipologia generală*, trad. de Marcel Alexa, Prefață și postfață de Radu Toma, București, Univers, 1977, p. 503.

Este poate curios să ajungem la capătul călătoriei noastre în căutarea semnificației spațiului hispanic prin intermediul identității sale literare, pentru a conchide că între descoperirea Americii și utopia speranței, de la natura primordială la *supranaturalul poiesis-ului*, răspunsul se află în calitatea literară, chiar dacă este dificilă aprecierea unei valori fixe.

În mozaicul de romane și povestiri de la Munții Anzi la Atlantic, de la satele mitice la marile capitale cu iz european, **spațiul hispanic** se dovedește a fi reactualizarea permanentă a ambivalențelor: unitate în diversitate, tradiție și înnoire, civilizație și barbarism și multe alte perechi antinomice.

O căutare a centrului care în timp devine loc geometric și existențial, demonstrând că, în pofida numeroaselor rupturi sau fragmentări, sistemul de locuri are sanctuarele și cărările lui secrete ce conduc printr-o literatură indiscutabilă de la regiune la univers. În acest sens, cu o acuitate filosofică, Borges anticipa:

„Am văzut marea năvalnică, am văzut zorile și după-amiezile, am văzut mulțimile Americii, [...] am văzut neconenit ochi apropiati care se cufundau în mine ca și într-o oglindă [...] am văzut Aleph-ul pe pământ... [...] am amețit și am plâns, pentru că ochii mei au văzut acel obiect secret și întâmplător, al cărui nume îl usurpă oamenii, pe care însă nici unul dintre ei nu l-a privit: universul nemărginit”⁸⁶.

⁸⁶ Jorge Luis Borges, *El Aleph*, op. cit, p. 160: „Un Aleph este unul dintre punctele din spațiu care conține toate punctele”: “Vi el populozo mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, [...] vi interminablemente ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo [...] vi en el Aleph la tierra... [...] sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetal, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.”

Capitolul 12

Spații literare britanice și americane

Încă din titlu, lucrarea noastră își propunea o abordare comparativă a spațiului mitic, cu mențiunea că aceasta are în vedere proza de limbă engleză din secolul XX, atât continental nord-americană, cât și cea insular-europeană. De asemenea, subliniem faptul că teza abordează câteva dintre operele de seamă care au influențat mișcarea literară ibero-americana sau care ulterior s-au inspirat din realismul magic, în încercarea de a defini ceea ce este etichetat drept „realismul postmodern”¹, termen pe care îl vom aplica referitor la aceste literaturi.

În cadrul mai general al secolului al XX-lea, literaturile nord-americană și europeană (mai mult cea vestică) au păstrat structurile mitice promovate de realismul magic sau au contribuit la diversificarea procedeelor de mitologizare, ceea ce înseamnă că semnificația lor difereea adesea de sensul originar, fiind adecvată noii lumi moderne și postmoderne. Din acest punct de vedere, se poate afirma că dimensiunea spațio-temporală a literaturii create permite existența unor *spații* deosebite, care alternează de la cel paradiac, la cel apocaliptic, infernal, virtual sau artificial, având uneori repercușiuni nefaste asupra lumii și locuitorilor săi.

¹ Louis Althusser definea *realismul* în eseul său din 1969: *Ideology and Ideological State Apparatuses*, ca o manieră ideologică de a reflecta raportul omului cu mediul său natural și social, un mod de a imagina lumea și nicidcum un stil estetic care să ilustreze neconfigurată realitatea. În aceeași ordine de idei, J. D. Saldivar în eseul “Postmodern Realism” (publicat în *Columbia History of the American Novel*, 1991) amintea mișcarea *realist-magică* (*postmodernă*) a Americii Latine, care a exercitat o influență considerabilă asupra scriitorilor american și vest-europeni, recunoscând aici elemente și structuri mitice, asemănări în ceea ce privește tehniciile narative etc. – ambele eseuri au fost citate de Elena Abrudan în *Structuri mitice în proza contemporană*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2003, p. 96.

În aceeași ordine de idei, considerăm că periplul eroilor nu reprezintă o inițiere ontologică, ci mai mult o sublimare în opera literară a dorinței auctoriale de a schimba lumea, care începe și se termină o dată cu textul literar. De asemenea, atitudinea personajelor și câteodată, implicit a autorului, trădează de multe ori conotații mitice. Astfel, fie că trecutul este eternizat în prezent, fie că asistăm la un timp al simultaneității, efectul este unic și trimite la *veșnicia mitică* și, în mod repetat, la exerciții ale imaginariului și construcția *lumilor posibile*.

În proza contemporană această speranță sau posibilitate coexistă cu alternanța demitologizare-remitologizare, referitoare la miturile cosmogonice-escatologice. Dar să le luăm succint pe rând, în funcție de o ordine relativ cronologică a lumilor create.

12.1. James Joyce și simbologia urbanității

Scriitorul irlandez James Joyce este considerat unul dintre cei mai de seamă scriitori ai secolului XX, opera sa fiind un îndrăzneț experiment modernist ce poate fi catalogat drept literatură de prim rang. Capodopera *Ulysses* (*Ulise*) aparține galeriei celor mai importante romane de limbă engleză, demonstrând forme literare care aveau să influențeze scriitori din întreaga lume.

Romanul în sine este de fapt apoteoza – profund autobiografică – a aventurii cunoașterii și semnificațiilor vieții care se condensează într-o singură zi trăită în Dublin, prin prisma *cavalerului desacralizat*, reprezentat de personajul Leopold Bloom.

Cu toate acestea, obiectivele lucrării noastre ne determină să analizăm prima etapă a creației, pe care o socotim definitorie pentru tot ce avea să reprezinte urbanitatea și orașul Dublin, evocate ulterior în mod admirabil în romanele *Portretul artistului la tinerețe* (1916), *Ulise* (1922), *Veghea lui Finneghan* (1939).

În general, literatura lui James Joyce se revoltă împotriva stilului victorian al literaturii secolului al XIX-lea, printr-o dublă angajare: pe de o

parte, se constituie într-un manifest al abordărilor realiste, reliefând eșecurile și dezamăgirile societății, iar pe de altă parte, reflectă o natură simbolică, aceea a universalului care transcende cadrul social britanic. **Orașul** este ilustrat la confluența dintre secole ca mediul predilect de manifestare a modernității, dar și spațiul angoasant, degradant, neprimitiv, unde cultura este adesea lipsită de strălucire, neoferind posibilități reale de realizare a expectativelor spirituale.

Prinț-o comparație, Joyce își extrage seva prozei sale din credința că omul modern este pe deplin compromis, debusolat și deziluzionat, în același fel în care contemporanul său, **T. S. Eliot**, își concepe poezia. Continuând paralela între cei doi, multe din ideile lui Thomas Stearns Eliot coincid cu cele ale lui James Joyce. Bunăoară, poemul său *The Waste Land* (1922, *Tărâmul pustiu*) își propune să penetreze dincolo de nivelul conștiinței raționale, acolo unde curentele conceptuale ale ethos-ului liberal sunt lipsite de orice forță; mai mult, conform viziunii celor doi, numai în profunzimile adevăratei povești despre natura umană se pot confrunta sensurile cele mai obscure ale libertății omului cu esența divină, nivel care nu corespunde nicidecum logicii scientiste ale învechitului Luminism, ci unei „raționalități” speciale a gândirii mitice.

În virtutea aceleiași neîncrederi în finalitatea existenței, scriitorul irlandez apelează la discontinuități temporale și eterogenități spațiale pentru a contribui la constituirea unei incertitudini asupra subiectului, personajelor și orașului însuși. De fapt, nuanțarea acestuia în tonuri de brun, cafeniu și gri au tocmai rolul de a amplifica înstrăinările și rupturile, atât în plan moral, cât și narativ, creând un spațiu urban polifonic ce devine metaforă a locului².

² Pentru o interpretare plenară, una **negativ-apocaliptică** – denunțarea decadenței – și una **pozitiv-mesianică** (afirmarea posibilităților mântuitoare) a se vedea teza de doctorat a lui Vasile Cucerescu *Universul urban în opera lui James Joyce*, Chișinău, Editura UPS „Ion Creangă”, MD-2069, 2006, consultată în: www.cnaa.acad.md/thesis/5163/

*Oameni din Dublin*³ sunt de fapt cincisprezece nuvole care alcătuiesc din perspectivă auctorială, o scenă a influențelor psihologice, după cum se confessa însuși Joyce: „Intenția mea a fost să scriu un capitol din istoria morală a țării mele și am ales Dublin-ul ca scenă, pentru că acest oraș îmi părea centrul paraliziei generale”⁴. Dacă ar fi să reliefăm într-o singură propoziție chintesența psihologică, întreg Dublinul evocat trăiește amorțeala. Între sărăcie, meandre, labirintice drumuri, clipe derulate cu lentoare ce caracterizează perceptiile și senzațiile, se zugrăvesc peisaje palide de iarnă, umbrite neașteptat de revelații însângerate sau de ispite zgomotoase. Inclusiv topografia e haotică, surprinsă în acea stare de paralizie care trăiește orașul și totodată îl anihilază. Drept consecință, delirul declanșat ar putea constitui un „șotron-puzzle” spontan, însă gândurile raționale ale personajelor cauzează fragmentarea timpului la nesfârșit, fiind cele care catalizează blocarea, suprimarea oricăror forțe metafizice de a se răzvrăti împotriva „putregaiului”:

„Desfășurarea jocurilor ne purta prin ulicioarele întunecate și noroioase dindărătul caselor, unde înfruntam ocările triburilor de neciopliți din cocioabe, prin grădinile întunecoase, mustind de umezeală, unde se ridicau miroșuri din gropile de gunoaie, spre grajdurile întunecoase.”⁵

Spre exemplu, în nuvela *Un caz penibil*, eroul „locuia în cartierul Chapelizod fiindcă dorea să trăiască pe cât era posibil mai departe de orașul al cărui cetățean era și fiindcă toate celelalte suburbii ale Dublinului i se păreau vulgare, moderne și pretențioase”⁶. În final, însăși matrița orașului i se va întipări pe propriul chip: „Fața sa, pe care citeai lămurit anii trăiți, avea coloritul brun al străzilor Dublinului”⁷.

³ James Joyce, *Dubliners (The Corrected Text, explanatory Note by Robert Scholes)*, London, Jonathan Cape, Thirty Bedford Square London, (1914), 1967 cons. în traducerea Fridei Papadache, *Oameni din Dublin*, București, RAO, 1995.

⁴ V. ediția în limba română, Ed. RAO, 1995, coperta 4.

⁵ J. Joyce, *op. cit*, p. 28.

⁶ *Ibidem*, p. 102, în original p. 119: “Mr. James Duffy lived in Chapelizod because he wished to live as far as possible from the city of which he was a citizen and because he found all the other suburbs of Dublin mean, modern, and pretentious”.

⁷ *Ibidem*, p. 103, în original p. 120: “His face, which carried the entire tale of his years, was of the brown tint of Dublin streets”.

Mai mult, din faptul că fața sa capătă culoarea orașului reiese drama modernității, a oamenilor măcinați de tenebre și umbre ale trecutului. La fel se întâmplă și în povestirea *Cei morți*, unde personajul Gabriel Conroy este dominat de gânduri, neputând participa la cina de Crăciun sau „ospățul vieții”, un fel de motiv simbolic ce amintește de mitul iudaic. În acest caz, drama orașului rezidă într-o alegorică coborâre în infern și elucidarea adevărului despre Michael Furey, fostul iubit al actualei sale soții. Topografia este limitată de fatalitatea unei sinucideri din dragoste și adolescența prin care se instaurează inefabil paralizia, nuanțată câteodată prin accente caricaturale.

Încercările vieții sunt și itinerariile cronologice ale unui oraș privit de Joyce ca un organism viu, având perioadele sale de naștere, maturitate, viață publică (social-politică) și moarte. Nu degeaba nuvele⁷ sunt chiar grupate în patru părți corespunzând etapelor vieții umane.

Surorile este prima nuvelă a ciclului despre copilărie și primele contacte cu capitala irlandeză. Între om și oraș se interpune visul – problematica viselor constituind o pasiune a autorului, încercând să descifreze prin diferite interpretări limbajul imaginar –, tocmai de aceea, spovedania are loc în acest spațiu. Boala preotului James Flynn se înscrive în cadrul paraliziei generale care conferă impresia de a conduce inițiatic de la o nuvelă la alta, într-o nemîșcare unde cadrele se suprapun odată cu neîmplinirile și vicisitudinile vieții. Moartea lui *cu ochii larg deschiși și râzând încetisor, de unul singur*.⁸, banală în aparență, conține o semnificație profundă, aceea a morții sinonime cu anularea credinței și religiozității.

De fapt, moartea este o stare predilectă ce se succede paraliziei. Evadarea în exotismul Orientului din bazarul *Arabia*, în nuvela cu același titlu, ilustrează situații ale unor forme fără viață, *cufundate în întuneric*, chiar dacă personajul Mangan este doar un copil. Un întuneric pe care nici structurile sociale, nici cele politice nu reușesc să-l anihileze sau măcar să îl ascundă. În această ordine de idei majoritatea scenelor sunt surprinse seara sau la căderea nopții, ca un semn apocaliptic al sfârșitului.

⁷ *Ibidem*, p. 16, original p. 17 : “wide awake and laughing to himself”.

În povestirea *Evelina* eroina întruchipează un animal bolnav, inert care *ședea la fereastră și privea cum se lăsa seara peste uliță*⁹. Lumea sa este neclintită, fapt pentru care nu se poate decide să plece cu vaporul spre Buenos Aires împreună cu Frank, deși *toate mările lumii se rostogoleau înversunate spre inima ei*. Neputința și frustrările în fața indiferenței celorlalți sunt stările de spirit ce predomină în nuvelele dedicate adolescenței și maturității. În pofida neîmplinirilor, oamenii din Dublin rămân ca și orașul bântuiți de acea tară ereditară a paraliziei și prăbușirilor:

„Pentru prima oară, sufletul lui se răzvrătea împotriva serbedei neeleganțe a acelei străzi. Nici o îndoială: dacă vroiai să reușești, trebuia să pleci. La Dublin nu puteai face nimic. Când trecu Podul Grattan, privi în josul râului, spre cheiurile din părțile acelea, și i se făcu milă de bietele case ponosite. I se păreau o adunătură de vagabonzi, stând grămadă de-a lungul malurilor râului, cu hainele lor vechi îmbâcsite de praf și fungingine, uluiți de panorama asfințitului, așteptând parcă primul fior al nopții să-i zgâlțâie din toropeală, ca să poată lua din loc”.¹⁰

Abandonul orașului și autoexilul este calea urmată biografic chiar de James Joyce, rezultând de aici descrierii ale capitalei cu vizibile amprente imaginare. Ceea ce răzbate este arta și forța persuasivă a cuvintelor de a contura un spațiu urban al fantaziei, nostalgiei, urii, cu mai multă fervoare și dramatism decât în cazul unui oraș în carne și oase, din cărămidă și piatră, care i-a servit drept model.

Astfel, dacă în *O mamă*, Dublinul este mai mult urbea provincială cu aer de garderobă de teatru și oameni dezordonați și murdari, în *Grația divină* devine o cortină în spatele căreia se regleză conturile cu divinitatea¹¹, pentru ca finalul nuvelei care închide ultimul ciclu, intitulată *Cei morți*, să reprezinte drumul amar fără cale de întoarcere spre moarte.

⁹ Ibidem, p. 34, în orig. p. 37: “She sat at the window watching the evening invade the avenue”.

¹⁰ Ibidem, nuvela *O mică înnorare*, p. 69-70, în orig. p. 79: “For the first time his soul revolted against the dull inelegance of Capel Street. There was no doubt about it: if you want to succeed you had to go away. You could do nothing in Dublin”.

¹¹ Ibidem, p. 171.

Ioana Goșman, în analiza pe care o făcea volumului, observa faptul că „apa din Dublin se ofelizează”, se transformă în ninsoare, iar orașul oglindit în apă participă automat la viața umbrelor. Cetatea dezastrelor, mâncată de mucegai, *desemantizează mitologiile*¹², alienează personajele care sunt creațiile și prizonierii săi deopotrivă.

Deducem din cele de mai sus că Dublinul zugrăvit de James Joyce simbolizează tulburările și frământările unei lumi la cumpăna dintre secole. Criticii operei sale au sesizat faptul că mecanismul artistic al fiecărei nuvele este declanșat simbolic de imaginea potirului sfărâmat. Ca atare, într-o asemenea lume cenușie și sub povara iluziilor de viață înfrânte, personajele își derulează viața fragmentar în labirintul uneori absurd, alteori tragic, ironic sau pur și simplu advers. Tocmai datorită acestei trăsături a urbanității moderne, „orașul apare astfel de două ori distrugător: își distrugе propria realitate în interior, impurifică și devorează cadrul natural, în exterior”¹³.

În același timp, Capitala reprezintă centrul lumii irlandeze, locul de unde *dubliniada joyciană* reverberează circular și concentric. Simbolismul orașului centru apare în mai toate cosmogoniile și mitologiile universale, iar în acest context, Mircea Eliade afirma: „orice oraș sacru sau rezidență regală este „un munte sacru”, devenind astfel Centru, (...) fiind un Axis Mundi, orașul sau templul sacru sunt considerate ca punct de întâlnire între Cer, Pământ și Infern”¹⁴. În mod similar, și Dublinul se caracterizează prin imaginile alegorice sugerate de *omphalos*, cer, păduri, munți, labirint sau elementele naturii ca și substanțe primordiale (apă, aer, foc, pământ), toate consubstanțiale cu o anume identitate națională, cea irlandeză. **Mitul**

¹² Ioana Goșman, „James Joyce, Oameni din Dublin” în *Echinox* (despre oraș), nr. 7-8-9/2000.

¹³ Édouard Bonnefous, *Omul sau natura?*, trad. Adrian Costa, București, Editura Politică, 1976, p.99.

¹⁴ M. Eliade în *Mitul eternei reîntoarceri*, trad. Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Ed. Universul Enciclopedic, p.19. De asemenea, Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, arată în *Dicționarul de simboluri* faptul că imagologica centrului lumii se axează în jurul muntelui, *omphalosului*, arborelui, pietrei, Graalului, clopotului, tronului, cerului, focului, sceptru lui, obeliscului etc. Alte tipologii includ muntele sacru, piatra, templul, altarul, palatul, *cetatea*, *orașul*.

originar sau cel al întoarcerii la origine se împletește cu cel al nostalgiei Paradisului pierdut, de evocare perpetuă și încercare de a recrea ceea ce a fost odată centrul spiritualității europene. Circularitatea este unul dintre motivele specifice acestui tip de mentalitate pe care îl sugerează atât meta-structura povestirilor, temporalitatea fragmentară sau concepția joyciană despre lume și modernitate aflată la intersecția între progres și criză. Sensurile sunt însă mult mai adânci, Vasile Cucerescu observând că etnocentrismul afișat reprezintă de fapt consecința europocentrismului¹⁵. Altfel spus, la acea vreme Joyce avea conștiința integrării culturii irlandeze în cea europeană, numai prin depășirea condiției de „periferie” a Irlandei și aplicarea unor principii valorice.

Prin urmare, Dublinul devine pe rând decor, personaj, histrion, carte, labirint, *omphalos* sau stare de spirit a unei scene care înseamnă oraș, dar și țară sau lume. De la local la universal, excursul multiplu al citadelei exprimă sinteza ontologică a umanității. S-a afirmat că solemnul și grandiosul au fost înlocuite cu perifericul, însă scriitura joyciană stă ea însăși sub semnul călătoriei și al confluențelor polifonice, deoarece „un cronotop al modernității, orașul-lume se reclamă de la habermasiana deschidere a sferei publice a polis-ului ce depășește în mod necesar ascunsul oikos, ferit de confruntarea cu alteritatea”¹⁶.

Combinație de ficțiune și realitate, universul imagologic al orașului sugerează o multitudine de stări-personaje precum monotonia, singurătatea, mizerabilitatea, deprimarea, provincialismul, dar propune și ascuțite dileme asupra religiozității catolice, patriahalității, colonialismului britanic sau ospitalității. Așadar, Dublinul este suma locațiilor și instituțiilor ce o compun, totodată traseu al unui popor și de asemenea, hartă ce trebuie descifrată de cititor. În acest sens, fiind plămădită din aceeași esență cu potirul, cartea joyciană este păstrătoarea secretelor dublineze, vistiernic al valorilor spirituale, culturale și identitare, în ultimă instanță un spațiu al cunoașterii care se sedimentează pe propria mitologie.

¹⁵ V. Cucerescu, *op. cit*, p.12.

¹⁶ M. Anghelescu-Irimia, *Orașul-lume* în rev. „Tomis”, nr.5/2003, p.17.

Astfel, dacă universul lui Joyce este o carte deschisă încărcată de semnificații și mituri, la nivel de microcosmos Dublinul devine un abecedar, în contrast cu biblioteca borgesiană a galeriilor hexagonale infinite. La jumătatea drumului între (re)naștere și degenerare, spațiul citadin stă sub semnul epifaniei, al revelațiilor simbolice care se doresc descifrate pe măsură ce se țes singure în scriitura joyciană.

12.2. William Faulkner. Renașterea literară a Sudului

Afirmarea unor modele de creație sau de spații s-a produs în America de Nord printr-un proces similar modernismului european sau realismului magic, datorat necesității creaoare, consacrării unui nou tip de sensibilitate în arealele geografice corespunzătoare și respectiv, prestigiului recunoscut al unor scriitori geniali.

William Faulkner este cel care continuă magistral proiectul inițiat de precursorul său, Thomas Wolfe, de a scrie epopeea Americii, sub forma unei narări ce povestește existența unor mari clanuri. Cu toate că în ambele cazuri, realizarea epopeii este doar parțială, principiul ce le guvernează este unul singur și anume natura mito-poietică, integrată ambiiției de a reda detaliat și realist tabloul societății americane de la început de secol XX, din unghiul unei hermeneutici mitico-simbolice. De fapt, mitul conferă textului o dublă valoare: atât unitară ca și structură, cât și o proiecție personală unică într-un epos național.

Thomas Wolfe¹⁷ în povestirile și romanele sale realizează o cronică mitică și socială a satului *Old Catawba* și a familiei Joyner, descriind drama decăderii Sudului și a destrămării unor mari familii. Lumea descrisă este una provincială, încunjurată de munți, care se deschide pe măsură ce eroul, Eugene Gant¹⁸, un băiat sensibil și intelligent își continuă aventurile călăto-

¹⁷ V. *The Complete Short Stories of Thomas Wolfe*, Editat de Francis E. Skipp, New York, ed. Charles Scribner's Sons, 1987 (1961) în <http://www.ncwriters.org/services/lhof/inductees/twolfe.htm>

¹⁸ V. romanele *Look Homeward, Angel* (New York, Charles Scribner's Sons, 1929) și *Of Time and the River*. (New York, Charles Scribner's Sons, 1935), preluate din: <http://www.ncwriters.org/services/lhof/inductees/twolfe.htm>

rind, studiind prin America și Europa. Efectul prozei sale determină pentru prima dată includerea **Sudului** într-o perspectivă mai largă, națională și universală.

În acest sens, Virgil Stanciu¹⁹, în cartea sa despre Sudul american, susținea că această regiune prezintă omogenitatea geografică cea mai pregnantă, având o personalitate distinctă față de toate celelalte zone datorată condiționărilor economice și sociale (prejudecăți rasiale, idealism paseist, neîncredere față de străini etc.). Se constituie astfel, mentalitatea regională, unde mitul dobândește importanță egală cu cea a realității, atunci când se urmărește modul în care această psihologie s-a manifestat în literatură. Spre deosebire de America de Sud, unde persistă un mit al pasiunii, același critic observă în Sudul nord-american prezența mitului aristocratic, nerezolvat decât parțial de Războiul de Secesiune.

Ceea ce se desprinde implicit este conturarea unui *spirit tragic*, exprimat prin autoamăgirea oamenilor covârșiți de nostalgia unui trecut mai mult imaginar decât real și alimentat de speranță. Prin urmare, de multe ori, atitudinea și comportamentul sudic s-au tradus, în primele decenii ale secolului XX, printr-un conservatorism romantic, reliefat prin faptul că nu realitatea exterioară prezintă satisfacții, ci imaginea deformată a trecutului sau o ordine ideală a lucrurilor.

Referitor la acest aspect, William Faulkner sublinia necesitatea de a te fi născut pe acel tărâm pentru a înțelege plenar conflictele declanșate de un anumit tip de imaginar și realitatea contradictorie. În literatura creată, Faulkner pornește de la locul său de baștină, confundat undeva cu teritoriul real din statul Mississippi, căruia îi conferă valențe mitice, imaginare, sub numele de *Yoknapatawpha*. Autorul realizează harta imaginară a unui loc pe care îl populează cu personajele copilariei sale, din timpurile indienilor până la mijlocul secolul al XX-lea, reînviind într-o adevărată Saga, destinul unui ținut și a unor familii, cu adânci rădăcini reale.

¹⁹ V. Virgil Stanciu, *Orientări în literatura Sudului american*, Cluj-Napoca, Dacia, 1977.

Mai mult, W. Faulkner respinge prezentul, încercând să exalte valorile tradiționale ale trecutului și impactul lor asupra locuitorilor comitatului. De asemenea, civilizația tehnologiei și a mașinilor semnifică o violare a legilor antice instituite între om și natură; totuși, această perturbare a echilibrului ancestral este percepută ca inevitabilă de către personajele faulkneriene.

Spre exemplu, Isaac McCaslin, din povestirea *Ursul*, este un fiu al generației sale, dar care pe măsură ce încearcă să se adapteze și să accepte inevitabil mașinile, distrugerea sălbăticiei și tulburarea relației om-natură, trăiește din ce în ce mai despovărat de produsele civilizației. Bunăoară, urmărirea ursului prin pădure îl determină să renunțe la busola, ceas și pușcă, pentru a se integra cadrului natural; treptat, simte că uciderea animalului simbolizează o distrugere a naturii, iar în cele din urmă, decide să se întoarcă la meseria simplă de tâmplar pentru a nu pângări pământul.

Cu toate acestea, se poate conchide că posibilitatea unei vieți simple, apropriate de natură și lipsită de contradicțiile vietii moderne, înseamnă pentru erou un dramatic proces al cunoașterii de sine și ulterior, un refuz de a accepta lumea. De aici se declanșează sentimentul tragic-nostalgic, pe care îl amintea și Virgil Stanciu în literatura Sudului nord-american.

În termeni mitologici, pentru William Faulkner esențială este căutarea – the *Quest* – și nu neapărat morala activă care l-ar face pe om să depășească drama depărtării de natură, atitudine regăsită la mulți autori occidentali de proză mitică, în vreme ce pentru cei care preiau mitul din folclor, este importantă creație în sine. Este cunoscută analogia între miturile cosmogonice și mitologia momentelor de trecere și evoluție din viața unui individ, referitoare la faptul că orice trecere sau reînnoire este concepută ritualic ca moarte sau înviere. La Faulkner, însă, această reconstituire în plan personal a mitologicului nu are loc, deoarece acceptarea eroului este pasivă, nesemnificând dobândirea unui statut superior sau o evoluție spirituală, spre deosebire de eroii literaturii hispano-americane, pentru care angajarea personală sau colectivă este o chestiune de supremă responsabilitate.

De asemenea, alternanța nivelurilor temporale: cel trecut, cel cronologic linear și cel mitic etern îi revelă eroului lui Faulkner cunoașterea riturilor și tradițiilor vechilor comunități de indieni, deci a rădăcinilor ancestrale ale Americii. Dar acel model de stabilitate și armonie cu natura nu se transpune planului social-politic al societății actuale, orizonturile spațiale rămânând separate. Motivul îl constituie faptul că personajele sunt dominate de linearitatea timpului și nu încearcă să evadeze din el, în pofida sentimentelor de nostalgie pe care le au, aşa cum se întâmplă în proza realismului magic hispanic, unde lumea mitico-imaginată este parte integrantă a realității continentului sud-american.

Într-o exgeză dedicată operei prozatorului american, Sorin Alexandrescu²⁰ apreciază că Faulkner utilizează un tip de creație *intensiv*, ceea ce denotă că literatura să rămâne ancorată într-un spațiu cunoscut, pe care nu are nevoie să-l extindă pentru a-l transfigura artistic și a-l pătrunde în profunzimi. Aceleiași categorii îi aparțin Thomas Hardy, Tennessee Williams, Mihail Sadoveanu sau Gabriel García Márquez care au rămas într-o lume restrânsă, cel mai adesea rurală, iar mica patrie de la capătul lumii reprezintă punctul de concentrare a adevărului în lume și reflecției asupra ei, metaforă pentru o întreagă civilizație. La polul opus, se află tipul de creație *extensiv*, ce anexează spațiului de ficțiune noi teritorii ale realului, în pofida ciclicității anumitor teme, printre exemplele de seamă figurând Ernest Hemingway sau John Dos Passos.

Revenind la Faulkner, este evident că tehnica sa de creație este modernă și originală, iar configurarea unui spațiu mitic, unde planurile temporale se succed cu repeziciune, de la realitatea întâmplărilor din ținutul Yoknapatawpha la cele din istoria veridică a Americii, conduce la metamorfozarea istoricului în epopee, cu alte cuvinte, la mitologie.

²⁰ V. Sorin Alexandrescu, *William Faulkner*, București, ELU, 1969, p. 27.

*

În consecință, se pot trasa anumite influențe și asemănări ale operei lui William Faulkner cu literaturile hispanice, precum aspecte referitoare la natura și geografia comună, la condițiile naturale, istorice și sociale, traversate în dezvoltarea celor două Americi. În aceeași ordine de idei, persistă un acut sentiment de respect acordat tradiției, poate a necesității de a avea anumite modele prestabile într-o cultură nouă. Căutarea acestor modele și adesea, (re)găsirea lor în culturile precolumbiene îi apropie pe hispano-americani și de literatura est-europeană, regiune a cărei cultură păstrează multe elemente vii ale culturii arhaice. Similitudinile și corelațiile care apropie spații atât de îndepărțate nu sunt decât dovada prestigiului de care s-au bucurat literaturile de valoare, nefiind vorba de o preluare mecanică a tehniciilor și metodelor, ci de o sinteză originală între noile tendințe propuse de secolul XX cu cele literare, specifice unui anumit spațiu.

12.3. Romanul englez al realismului postmodern. John Fowles și Graham Swift

Spațiul literar al Europei Occidentale și cel britanic cunosc, după anii '60, o nouă manieră de a se raporta la realitate, în sensul unor creații care, fie continuă poetica mitologizării inițiată magistral la început de secol de James Joyce și alții moderniști, fie marchează aşa-numita ruptură postmodernă, fapt ce a fost interpretat de critică drept revanșă dată realismului magic latino-american. Printre operele de seamă se înscriu și romanele pe care le vom analiza mai jos, expresie a unui spațiu literar inedit.

Astfel, scriitorul englez John Fowles ilustrează în *Magicianul* (*The Magus*, 1966, ediție revizuită în 1977) spațiul izolat al unei insule grecești unde Tânărul profesor englez Nicholas Urfe trăiește o veritabilă experiență inițiatrică; acolo, el este supus de către stăpânul nedeclarat al locului unei serii elaborate de „puneri în scenă” care-l farmecă, îl subjugă și, în final, îl educă prin magie, psihanaliză, erotism, inițiere și apoi amara conștientizare a pierderii – datorită egoismului – a singurei ființe care l-a iubit²¹.

²¹ V. John Fowles, *Magicianul*, Traducere de Mariana Chițoran și Livia Deac, București, Polirom, 2002, p. 529.

Revelatoare în ceea ce privește multiplicitatea de planuri zugrăvite caleidoscopic este figura maestrului de ceremonii, Conchis, cel cu o mie de fețe, desprins parcă din mitologia budhistă. În fapt, Magicianul îi înfățișează lui Nicholas mai multe planuri ale realității, fără însă a-i oferi vreun indiciu sau posibilitatea de a alege. În aceeași ordine de idei, autorul însuși afirma că titlul inițial al romanului fusese *The Godgame*²², fapt ce duce cu gândul la configurarea lumii sub forma unei scene magice.

Așadar, *Phraxos* devine spațiul sacru, iar printr-un paralelism de tip *Bildungsroman*, se poate afirma că insula cumulează aventurile profesorului englez, la fel cum alte insule grecești au reprezentat încercările dificile trăite de Ulise la întoarcerea spre Ithaca. În prezentul roman postmodern, locul, ca atare, este paradișiac: este de o frumusețe deosebită, situat în mijlocul mării, cu livezi de măslini și dealuri însorite, umbrite pe alocuri de pini verzi și parfumați. Insula este populată de nimfe, păsări sau animale, iar puținii locuitori trăiesc în atemporalitate, într-un mod aproape edenic. În același timp, orice experiență, oricât de mărunță, poartă amprenta unei descoperiri, având conotație cosmică. Astfel, studierea unei pietre, mersul pe jos sau întrezărirea unei păsări, transpun eroul din lumea sa exterioară într-un spațiu care îl izolează, exacerbându-i atitudinile. Ceea ce înainte de a ajunge pe insulă era frivolitate și ignoranță, devin pe teritoriul grecesc o conștientizare măcinată de mister și labirinturi spațiale, mentale, care provoacă umilire, rănire, limitare a libertății. Reîntors în Anglia, Nicholas Urfe realizează, sub amintirea trecutului, a iubirii neîmpărtășite și a teatrului lui Conchis, faptul că nu va afla niciodată un adevăr unic și definitiv, speranța cea mai mărunță putându-se îndeplini în viitor. El este simbolul unui antierou, iar lumea reflectă un imens teatru unde măștile se joacă de-a Dumnezeu, fapt ce sporește misterul și incertitudinea. Mai mult, inclusiv sfârșitul pare întâmplător, fiind suspendat în aşteptarea aflării unui adevăr, care poate fi pus pe seama protagonistului, a Magicianului sau chiar a cititorului postmodern, conform teoriei de *opera aperta* a lui Umberto Eco.

*

²² *Jocul divin* (trad. n.).

Graham Swift aparține literaturii engleze cu tendințe nostalgice a postmodernismului târziu, care experimentează ficțional formulele artistice recunoscute și dialogul între mentalități trecute și prezente. Cartea care îl consacră, *Pământul apelor*²³ (*Waterland*, 1983), este socotită drept unul dintre cele mai reușite romane ale secolului XX, scris sub influența realismului magic latino-american.

De fapt, „pământul apelor” este un spațiu bine delimitat geografic în regiunea Norfolk ce dobândește, pe măsură ce narativarea avansează, trăsăturile unui loc fabulos, imaginar, mitic, înconjurat de ape, mlaștini, învăluit de mister și magie. În acea regiune, din ostroave plutitoare se încheagă viața și terestrul, aspect ce trimite la cosmogonia și evenimentele mitice de la începuturile existenței umane, deci implicit, ele includ antropogonia.

Povestită la persoana întâi singular de către profesorul de istorie, Tom Crick, opera țese de-a lungul istoriei (cu momente din Revoluția Franceză și cel de-al Doilea Război Mondial etc.) evoluția clanurilor Crick și Atkinson, în calitate de reprezentanți ai „regnului uman” și totodată ai ținuturilor apelor. Lupta lor prin viață și, respectiv, dorința de cucerire și stăpânire este general umană, fapt pentru care firul destinelor lor se vede adesea întrerupt de episoade ale istoriei regiunii și lumii întregi.

Concret, istoria ascensiunii și decăderii familiei Atkinson este îmbinată, apelând la cronologii distorsionate, la tehnica monologului interior și a scrierii automate, cu episoade curajoase, pozitive sau tragice din viața oamenilor locului, de la desecarea mlaștinilor și regularizarea cursului râurilor, până la inaugurarea unei societăți de transport naval, cumpărarea terenurilor și cultivarea lor cu orez și respectiv, deschiderea unei fabrici de bere. Istoria ținutului curge inevitabil (asemeni apelor nestăvilate), astfel încât chiar se sugerează un declin ireversibil, aşa cum oricărui progres îi corespunde o involuție.

²³ V. Graham Swift, *Waterland*, New York, Washington Square Press, 1985 (V. *Pământul apelor*, Ed. Univers, 1997).

Salvarea pământului din ape constituie o luptă continuă; după desecarea mlaștinilor, ploile următe de inundații se abat asupra locului, moment ce coincide cu începutul decăderii clanului Atkinson. Conchidem deocamdată că soarta unei familii se transferă regiunii, printr-un ciudat joc al fatalității. De la cosmogonie, la apocalipsă și escatologie, întreg romanul este bântuit de acest sentiment, motiv pentru care inclusiv pământul salvat din ape devine o stare de spirit. În fond, tărâmul nu reprezintă numai rodul unor munci susținute și eforturi de o viață, ci și vistiernicul de suflete și sentimente.

În acest sens, pământul dintre ape este păstrătorul secretelor și aventurilor adolescentine ale celor doi frați vitregi Tom și Dick, locul unde obișnuiau să meargă la pescuit împreună cu tatăl lor, unde ascultau povești și priveau stelele, făurindu-și vise, ascultând vocile nopții și respirația vegetației; în același timp, este spațiul ludic – unde cei doi băieți se jucau –, și erotic – unde Tom se întâlnește cu viitoarea lui soție, Mary –, loc ce dobândește în cele din urmă o altă fațetă narativă și meditativă. Din această perspectivă pornește proiecția lui Tom Crick spre trecutul apropiat sau depărtat, circumstanță care îi permite o reflecție filosofică asupra istoriei și semnificației absurde a prezentului.

Mai mult, acest non-sens al contemporaneității se declanșează în mintea lui Tom de la faptul că soția sa nu mai poate avea copii, iar tragedia fratelui său, retardat mintal, produs al incestului între bunicul său Ernest Atkinson și propria mamă, este o continuă sursă de dezamăgire și pierdere a speranței. Paralela între Dick – opusul unui Salvator – și degradarea progresivă a ținutului, atât economică, socială, dar și ca mentalitate, este admirabil reliefată prin seria de evenimente apocaliptice ce se succed cu fatalism acut: ploile nesfârșite, inundații cumplite, incendiul fabricii de bere, apariția spectrului doamnei Sarah Atkinson și sinuciderea. De fapt, moartea lui Dick prin încă poate fi interpretată ca o întoarcere la placenta universală, apa, elementul vital al naturii sau un nou început al haosului primordial, bântuit de monotonia mlaștinilor și spațiilor goale.

În fapt, spațiile pustii, apăsătoare sunt depășite de deschiderea unei lumi imaginare prin istorisirea poveștilor, activitatea predilectă a familiei Crick: de la superstițiile legate de lebedele cântătoare din heleșteul Wash Fen, la fantoma luntrașului fără cap, la legenda Sfintei Grunhilda, patroana tărâmului de basm, toate sunt produse ale fanteziei, posibilului, realităților alternative care relativizează lumea reală. De altfel, din punctul de vedere al creației artistice, procedeul poate fi interpretat ca unica formă de a face față disoluției realității contemporane.

*

Supunem atenției în cele ce urmează analiza unuia dintre spațiile predilecție ale imaginarului, clasic sau postmodern, de la Daniel Defoe la John Fowles, care a exercitat întotdeauna o funcție deosebită în ceea ce privește localizarea unei ficțiuni, sau mai profund, a unui centru sacru și anume: *insula*²⁴. Ea va fi punctul de plecare pentru conceptul de „lume posibilă” pe care îl vom studia în subcapitolul următor.

Dacă ar fi să ne rezumăm la definiția geografică, este un pământ înconjurat de ape (de talie simțitor mai mică decât continentele, și ele cufundate în Ocean). Un sens mai profund este indicat de insulă ca alegore de izolare, ca entitate individualizată prin limite bine definite, fapt ce îi conferă locului o aură de unicitate și autonomie.

Pe de altă parte, recurgând la etimologia latină și la semnificațiile înrudite ale conceptului, ajungem la sensul de „casă izolată” sau „grup separat de case”; exemplele reale sau fictionale trimit mereu la spații limitate de un zid, o apă, o prăpastie sau chiar și o normă socială, morală, religioasă: mănăstirea, spitalul, ghetto-ul, închisoarea (cu dublul sistem de izolare: insulă – închisoare: famosul Chateau d’If), „arhipelagul Gulag” etc.

²⁴ Insulei paradișiace (simbolul centrului sacru din anistorie) i se opune insula artificială din istorie (corabia). Metaoric, pentru creștinism Insula reprezintă Sfântul Graal de care umanitatea inevitabil s-a îndepărtat în timp. Unii autori împărtășesc ideea că Graalul e printre noi, dar nu-l putem vizualiza. U. Eco susține că îl vedem fără să-l putem atinge sau apropia. (V. Umberto Eco, *Insula din ziua de ieri*, Constanța, Ed. Pontica, 1995).

Mai mult, inclusiv oazele devin insule la rândul lor, presărate într-un deșert asemănător mării.

Se pot întâlni insule și la nivel continental, deci pe uscat, după cum unor areale mai extinse li se designează uneori vocația izolării (să nu uităm de sintagma aplicată României de „insulă latină într-o mare slavă”). Cu toate acestea, se ridică întrebarea, de ce s-a impus atât de pregnant acest spațiu, altfel spus, de ce spațiul ficțional este adesea izolat, exotic, utopic, mitic sau sacru și își alege o insulă ca topos favorit ?

Răspunsul ne conduce spre Imaginar, în parte comun, în parte diferit, pentru fiecare voce auctorială; mai mult, societatea umană, indiferent de momentele pe care le traversează experimentează continuu noi sau vechi fantasme, proiecte, speranțe și temeri. Locul prin excelență în care toate acestea pot fi plasate într-o oarecare armonie și consistență de sine, dobândind chiar o încărcătură simbolică, este *insula*. Acolo inclusiv identitatea este mai pronunțată, uneori ermetică, iar alteritatea capătă nuanțe maxime, încadrată semantic în *exotism*.

De asemenea, insulele sunt niște spații care presupun o atracție, o dorință de evaziune, limita ultimă fiind virtualul sau chiar moartea, ca spațiu al vieții de dincolo. Astfel, inclusiv posibilitățile de materializare sunt, dacă nu infinite, cel puțin multiple, neștiute, amăgitoare, alunecoase, dar tentante. Fie că semnifică un proces de *sălbăticire* a individului, ostracizându-l de societate, fie că re-creează concentrat traseul civilizației, insulele, cu nenumăratele lor tipologii, fac parte cu legitimitate dintr-un imaginar universal.

Aplicând principiile literaturii comparate în analizarea conceptului de *lume de dincolo* în mentalitatea europeană din perioada marilor descoperiri geografice, Corin Braga, în prima parte a recentei sale cărți²⁵, dezvoltă o teorie a geografiei simbolice, loc unde s-ar integra și insulele imaginare. Eseistul reconstituie vechi cartografii, unele fantasmale din Evul Mediu și Renaștere, arătând că această geografie *nu este construită după criterii*

²⁵ Corin Braga, *De la arhetip la anarhetip*, Polirom, Colecția Plural M, 2006.

empirice și pragmatice (care asigură conformitatea reprezentării grafice cu realitatea fizică), ci după alte criterii, de natură magică, mitică și religioasă, estetică, geometrică și cognitivă, axiologică, psihanalitică sau ideologică²⁶.

Suntem de părere că insula, ca reprezentare, este o sursă inepuizabilă pentru orice proiect literar. Modernitatea a descoperit insula-laborator, aşa cum este construită în *Magicianul*, însă experimentele nu se opresc aici, *Pământul dintre ape* fiind o dovedă, o variantă postmodernă extrem de reușită.

În ultimă instanță, o anumită voluptate a singurătății sau o tentație a izolării devin, – precum evadarea, visul sau lumile fiționale –, strategii de apărare și supraviețuire, cel puțin în imaginar, împotriva unor mecanisme sociale uniformizante, deprimante, devastatoare pentru identitatea și spiritul creator. Pledăm aşadar nu pentru dezintegrarea și ruperea de lume, ci pentru plăsmuirea și imaginarea a cât mai multe insule.

²⁶ V. și rev. Contrafort, 4-5 (138-139), aprilie-mai, 2006, Chișinău, Interviul revistei: *Anarhetipul, Paradisul interzis și Oniria* : Eugenia Bojoga în dialog cu Corin Braga, cons. în <http://www.contrafort.md/2006/138-139/996.html>.

Capitolul 13

Teoria lumilor posibile, structurile discursului fictional și universalitatea spațiului

13.1. Conceptul de lume posibilă

Orice creație, indiferent de domeniul căruia îi aparține, presupune un anumit grad de subiectivitate. Inclusiv cunoașterea, ca atare, implică o reflectare subiectivă a realității. În acest sens, scriitorul Maurice Blanchot explica această scânteie unică a individului ce se proiectează într-o *intimité radiantă*¹, raportând-o la o reflectare a tuturor lucrurilor.

Interogația auctorială se oprea la lumea prezentă, a marilor orașe și colectivități, caracterizată prin oscilarea între iluzia colectivă a unei realități controlate și posibilitatea materializării artistice a unor „evenimente indisutabile care se desfășoară într-o ordine simplă, pe care arta narativă, eterna literatură, le suplinește”². Prezentul subcapitol își propune să sondeze la nivel ficțional efectele dezorientării radicale pe care o admite spațialitatea-temporalitatea modernă, avansând ideea conform căreia subiectivitatea implică referințe plurale și nu doar o valorificare univocă și singulară a „materialului obiectiv” – în spete, a spațiului –.

Mai exact, ne referim la **teoria semantică a lumilor posibile** sau semantică cognitivă a modelelor teoretice ce își revendică originea în tradiția analitică din logica și filosofia europeană și mai cu seamă, în cea anglo-americană.

Filosoful considerat a fi autorul conceptului de lume posibilă este Gottfried Wilhelm Freiherr von Leibniz³, valabil până astăzi în filosofia și

¹ Maurice Blanchot, *Le Dernier Homme*, Paris, Gallimard, 1957, pp. 124-125.

² Idem, *Le livre à venir*, Idée, Paris, Gallimard, 1957, pp. 204-205

³ G. W. von Leibniz, *Theodicy*, London, Routledge, 1951 (1710) și respectiv G. W. von Leibniz, *New Essays on Human Understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981 (1765),

logica contemporană. Sistemul său filosofic pleacă de la existența *monadelor*, elemente spirituale indivizibile, independente unele de altele, prin a căror forță manifestată în exterior ia naștere materia. Fiecare monadă reflectă întregul univers, dar „armonia prestabilită” care le guvernează pe toate este creată de monada supremă, Dumnezeu. Adept al acestei teze, Leibniz susține în virtutea unui optimism conformist, că lumea noastră, creație divină, este „cea mai bună dintre toate lumile posibile”⁴. Se poate afirma că această teorie permite construirea unui model de lume caracterizat de parametri precum *necesitate și posibilitate*. Viziunea sa este evident teologică, astfel încât lumea *în sine* pe care o numește *a noastră* este percepță ca fiind infinită, maximală, asimilând toate versiunile de lumi posibile reprezentate în mintea Demiurgului. Dintre toate însă, doar una este reală prin actul de creație absolut, etichetată drept cea mai bună dintre ele.

În filosofia contemporană însă, aspectul teologic a fost înlocuit de cel semantic, accepție susținută de noțiunea de *adevăr* a unei propoziții logice, în sensul că dacă acest adevăr rezultă din corespondența propoziției cu realitatea, atunci existența a nenumăratelor lumi posibile determină ca aceeași propoziție să fie adevărată în unele lumi și falsă în altele.

Coroborând cele de mai sus cu semantica modală elaborată de Saul Kripke⁵ și ulterior, Thomas Pavel⁶, rezultă că orice sistem formal se caracterizează prin trei elemente esențiale: **un set de lumi posibile, lumea reală și relația de posibilitate-accesibilitate** care definește faptul că anumite lumi sunt „accesibile” din lumea originară.

După cum subliniază profesorul Ștefan Oltean, lumile posibile sunt pentru Kripke, Chierchia și McConell-Ginet niște obiecte abstracte, create și

ambele citate de Ștefan Oltean în *Lumile posibile în structurile limbajului*, Cluj-Napoca, Echinox, 2003, p. 65.

⁴ Această teză optimistă, de fapt o judecată sintetică *a priori*, a fost la vremea sa ridiculizată de Voltaire în romanul său "Candide" (1759), în care Leibniz este prefigurat de personajul Doctor Pangloss. V. <http://ro.wikipedia.org/wiki/Leibniz>.

⁵ Saul Kripke, "A Completeness Theorem in Modal Logic", în *Journal of Symbolic Logic* 24, pp. 1-14, apud, Șt. Oltean, *op. cit.*, p. 66.

⁶ Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge Massachusetts and London, Harvard University Press, 1986, în trad. Toma Pavel, *Lumi fictionale*, București, Ed. Minerva, 1992.

nu descoperite, artefacte asemăname cu folosirea limbii, imaginația, în timp ce pentru lingvistul Emanuel Vasiliu reprezintă „stări ale universului de discurs, în raport cu alte puncte diferite de referință, de natură spațială, temporală sau oricare altă natură”⁷.

În consecință, o lume posibilă este o lume stipulată și specificată prin *condiții descriptive* și *referințe* precis formulate. David Lewis⁸ este de aceeași părere, studiind maniera în care limba este folosită de vorbitori cu o altă finalitate decât descrierea lumii reale, și anume aceea de a reflecta situații, momente, spații alternative, diferite de realitate, dar ipotetic posibile.

Presupunerea formulată se susține pe ideea că o anumită stare de fapt, o situație sau o stare de spirit s-ar fi putut declanșa sau chiar s-a produs într-o lume posibilă diferită de cea reală sau de lumea ficțională (identificată cu lumea textului). Pluralul „lumi” ale povestirii sau ale ficțiunii pe care îl utilizează autorul sugerează faptul că există mai multe lumi, în care aceeași povestire este istorisită ca un eveniment cunoscut, deci adevărat, în timp ce lumile luate în discuție pot să difere între ele în privința unor elemente pe care textul propriu-zis nu le include sau e neconcludent.

Spre exemplu, în romanul *Don Quijote*, lumile povestirii sunt acelea în care aventurile unui hidalgo pe nume Don Quijote sunt cunoscute de cineva și împărtășite unei colectivități. Prin actul de povestire se creează un text identic din punct de vedere lexical cu cel al lui Miguel de Cervantes. Pentru a putea demonstra funcționalitatea raționamentului, să ne imaginăm că textul romanului nu se referă explicit la cauza comportamentului ciudat al lui Don Quijote din episodul morilor de vânt. Rezultă de aici cel puțin o dublă interpretare: personajul este, fie victimă unor halucinații fanteziste, fie o persoană normală care simulează nebunia sau jocul, lăsându-se angrenat într-o cu totul altă stare de fapt. Deducem că în anumite lumi posibile, el acționează sub impulsul unei transe, în timp ce în

⁷ Emanuel Vasiliu, *Elemente de teorie semantică a limbilor naturale*, București, Ed. Academiei, 1970, p. 125, *apud* Șt. Oltean, p. 22.

⁸ David Lewis, “Possible Worlds”, în Michael Loux (ed.), 182-189, *apud* Șt. Oltean, *Ficțiunea, lumile posibile și discursul indirect liber*, Cluj, Ed. Studium, 1996, p. 36.

altele, personajul este doar un ins care se preface sau într-adevăr confundă o identitate dintr-un motiv anume (nebunie, spirit ludic, histrionic etc.).

Chiar dacă teoria prezintă câteva deficiențe ale analizei, cea mai relevantă constând în abuzul de interpretări psihanalitice, Lewis rezolvă chestiunea adevărului ca o funcție a ceea ce este explicit în text și a *ansamblului de credințe* ce marchează comunitatea autorului, mai degrabă decât lumea propriu-zisă a autorului.

În aceeași ordine de idei, se ridică problema parametrilor ce indică *posibilitatea* unei lumi. Plecând de la fundamente logice, tot David Lewis introduce noțiunea de *reper*, fixând prin aceasta diferența sau apropierea, din punct de vedere semantic, față de lumea reală. Astfel, semantica lumilor posibile se ocupă, luând în considerare *accesibilitatea și consistența logică* – nu sunt violate legile logicii – ale acestora, numai de ceea ce este posibil, iar doar tangențial, prin excludere, de ceea ce este imposibil⁹.

Continuând exemplul nostru, o lume în care psihanaliza ar fi corectă și în care povestirea este reliefată ca un fapt cunoscut, unde Don Quijote confundă morile de vânt din cauza psihozei – halucinațiile fiind o manifestare simptomatică a acesteia –, este mai aproape de lumea reală decât lumile în care povestirea este un fapt cunoscut, însă Don Quijote se înșeală asupra identității morilor dintr-un alt motiv, să ne imaginăm, ca urmare a halucinațiilor cauzate de consumul de stupefianți. Prima interpretare este deci varianta cu șanse de a fi considerată corectă în virtutea unui model dominant.

Din toate cele afirmate, preluând definiția lui Ștefan Oltean¹⁰, o lume posibilă este: „un concept în cadrul semanticii formale, utilizat în definirea modalității și în dezbatere, având ca temă variantele probleme ale referinței. În conformitate cu semantica lumilor posibile, lucrurile ar putea fi diferite

⁹ Ultimul caz apartine „lumilor imposibile sau eratică”, spațiu unde toate conceptele sunt inoperante, dată fiind inexistența unei baze logice. A se vedea Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge Massachusetts and London, Harvard University Press, 1986, p. 44. În rom Toma Pavel, *Lumi făționale*, București, Ed. Minerva, 1992, p. 47).

¹⁰ Ștefan Oltean, *op. cit*, p. 189.

față de ceea ce sunt, fapt care ar implica alte lumi decât lumea reală sau alte stări de lucruri decât cele existente în realitate: lumi anterioare, viitoare, lumi posibile dar neactualizate.”

Prin urmare, pe lângă cerințele logice inevitabile, lumile posibile ar trebui să fie complete, totale, în sensul incluziei unui întreg univers, după cum susțin urmașii liniei inițiate de Leibniz precum Alvin Plantinga, Thomas Pavel, Umberto Eco, Gregory Currie. Lumea reală rămâne exemplul de referință prin *maximalitatea*, logica consistentă (orice propoziție este sau adevărată sau falsă) și determinarea propusă.

În pofida implicațiilor metafizice serioase ale teoriei lumilor posibile sau a chestiunilor delicate cu care se confruntă (identitatea indivizilor și a obiectelor, spre exemplu) sau a diferitelor opinii cu privire la structura lor formală, lumile posibile servesc la descrierea semnificației, a propozițiilor logice, sau constituie explicații ale discursului temporal, fie prin proiecțarea în timp a unor momente diferite din aceeași lume, fie prin stabilirea unei ordini temporale a tuturor lumilor ce alcătuiesc setul.

Se pare însă că întotdeauna vor exista nuanțe relative la nivelul acesta de interpretare. În fond, teoria care a revoluționat întreaga lume în secolul XX este cea a lui Einstein. În toate lumile actuale sau posibile, individul, ca orice particulă din univers, se află într-o continuă mișcare, încercuire, peregrinare. De unde această perpetuă mișcare browniană? Să fie oare teama de absolut cea care declanșează, inclusiv în ficțiune, căutări și drumuri posibile, definite într-un spațiu uneori restrâns al teori extins? Borges declară despre oglinzi care multiplică orice imagine la infinit că sunt abominabile, însă, deși ele îi devin un simbol predilect, chiar obsedant, literatura să este încărcată de frumusețe. **Contrarietate, subiectivitate împărtășită, reîntoarcerea la origini sau mitologizare, ficțiunea** este înainte de toate creație și, în secolul XX, încercare de reconciliere a lumilor.

13.2. Construcțiile discursului ficțional și universalitatea lumilor

În fapt, discursul ficțional evocă lumi despre oameni și stări de fapt, dezbat condiția creatorului și a textului în sine, sau construiește ipoteze referitoare la legătura intersticială existentă la nivelul mai multor scrieri și implicit, al elementelor tangențiale între lumi.

Indiferent de poziția din care ne raportăm la orice tip de literatură, în calitate de *ascultător* al poemului eroic, *autor* sau *cititor* al romanelor etc., toate lumile posibile sunt validate numai în prezența a cel puțin unuia dintre cei trei subiecți. Accesul la lumi înseamnă expresia umanității prin imagine, cunoaștere narativă, posibilitate, diferențierea adevărului, chiar dacă în toate aceste cazuri fițiunea și-a pierdut marii eroi și marile evenimente, aşa cum observa François Lyotard¹¹.

În general, fițiunea s-a adaptat rapid la orice schimbări și contexte culturale, istorice, filosofice, dar mai ales a structurat lumile create conform unei ordini totalizatoare. Pozitivismul din filozofie a jucat un rol important în acest sens, încercând să egalizeze universul creat cu cunoașterea umană ce rezultă din experiență. Concepția totalizatoare a mintii umane a declanșat reacția existențialistă, inițiată în secolul XIX de Søren Kierkegaard.

Treptat, odată cu fițiunea modernistă s-a produs și eliberarea de normele rigide ale formei și evadarea omului din spațiile claustrării, propunând alternative infinite. A apărut astfel, conceptul teoretic de lume posibilă care a integrat individul în fluxurile cosmice universale, iar temporal, i-a anulat determinările istorice concrete.

Unul dintre primii inovatori ai discursului ficțional este James Joyce. De fapt, asemănarea dintre aventurile mitologice ale lui Ulise și călătoria inițiatrică a lui Leopold Bloom prin Dublin, pe de o parte, și respectiv reflectarea evoluțiilor culturale ale umanității în conștiința eroului, pe de

¹¹ Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă* (în orig. *La condition postmoderne*, 1979), București, Ed. Babel, 1993, p. 15. În tratatul său, teoreticianul francez anunță sfârșitul modernității din punct de vedere filosofic, prin epuizarea strategiilor narrative.

altă parte, nu reprezintă decât transpunerea spațiului mitic într-o lume posibilă, prin reducerea macrocosmosului la microunivers.

În aceeași ordine de idei, lumile posibile, unele tangențiale, ce gravitează în jurul lui Stephen Dedalus în *Portret al artistului în tinerețe* (1916) semnifică posibilitatea vieții ecclaziastice, a celei laice și respectiv, a creației artistice, într-un amalgam de mișcări de recentrare, interferență și respingere. Este interesant de observat că mitul comun celor trei lumi este imaginea constructorului de labirinturi și a fiului său, Icar – la rândul lor, lumi alternative –; creându-se, aşadar, efectul de lume referențială textuală. Altfel spus, claustrarea în propria lume sau zborul, mitic sau contemporan, spre alte lumi reprezintă ipostaze ale acelaiași discurs ficțional (*fiction-making*).

Pe alte căi decât Joyce, o altă scriitoare modernistă, Virginia Woolf, reușește în romanele *Spre far* (1927) sau *Valurile* (1931) o esențializare a naturii umane, definită prin intermediul schimbărilor din natură și cosmos, la limita dintre etern și efemer, ideal și posibil, într-un ritm mereu recurrent.

De fapt, aceeași transformare sintetică spre universalitate o întâlnim la majoritatea scriitorilor moderniști, de la Julio Cortázar la Malcolm Lowry. Mai mult, deschiderea și explorarea universului interior au însemnat intervenția directă, la cel mai înalt nivel, a creatorului de lumi. Acesta poate fi autorul de ficțiuni sau personajele-subiecte ale discursului ficțional. Concret este vorba de o admitere implicită a subiectivității totale în arta narativă și relativizarea sistemelor de lumi. Fenomenul a fost declanșat de schimbările suferite de umanitate în ultimul secol, printre care se află percepția universului revoluționată de Einstein, anularea teoriei fizicii clasice de către Ernst Mach sau premisele kantiene continuante de Nietzsche sau Croce.

În literatură au apărut concepții paradoxale (raliindu-se opiniei lui T. Pavel „lumi ostentativ imposibile”) sau ideea unei relativități absolute ce deschide perspective plurale. Deja din opera unui precursor al modernismului, Joseph Conrad, se degăză viziunea eliberării totale de formele impuse și limitate, reliefând ironia fixării unor spații finite și paradoxul subiecților sau stărilor de fapt contradictorii. Astfel, creația sa revelă salturi

în timp, digresiuni și regresiuni în existența socială și spirituală ce critică posibilitățile neîntrerupte și ascendente în mod obligatoriu. Practic, odată cu modernismul, sunt desființate frontierele între categorii rigid delimitate, fenomen ce va continua și în literatura postmodernă după anii '60.

În actualul discurs ficțional, centrul de greutate s-a transferat asupra reprezentării, adică a lumilor create, ca rezultat al mentalizării și transfigurării realității. Omul este acum creatorul de ficțiuni-lumi subiective. Ne putem întreba atunci dacă nu cumva această libertate creatoare îl face prizonier și victimă a falsității, neadecvării sau perimării rapide a lumii căreia îi aparține?

Tetralogia romanesă *Cuartetul din Alexandria*¹² de Lawrence Durrell oferă un răspuns impecabil pe care îl vom detalia mai jos, observând maniera în care chiar viața însăși este schimbată după structurile narative, iar procesul scrierii devine subiectul scrierii, fapt ce accentuează relativitatea faptelor existente. Astfel, personajele sunt actori și spectatori ai dramelor ce se desfășoară, naratorul, neidentificat în *Justine*, se dezvăluie în cel de-al doilea volum *Balthazar*, fiind cunoscut sub numele de L. G. Darley. El este agentul discursului ficțional în cele două romane, erou și judecător, într-o lume relativă (caută sensul lucrurilor, dar nu știe să discearnă între bine și rău) și izolată (trăiește într-o insulă, undeva în Ciclade).

Povestirea narată de el este compusă din fragmente de memorii, amintiri, nostalgie care se suprapun și se confundă. Pilonul obiectiv al acțiunii îl constituie jurnalul Justinei Hosnani, pe care Darley îl primește de la soțul acesteia, însă și acel text este adesea confruntat cu un caleidoscop de senzații personale și intuiții incomplete.

Interesant este că volumul al doilea reia acțiunea din primul, completată de manuscrisul lui Balthazar, cel atotștiitor, care modifică povestirea inițială, introducând-o pe cea a adevărurilor fantastice. Drept consecință și

¹² Lawrence Durell, *Alexandria Quartet* (*Justine* – 1957, *Balthazar* – 1958, *Mountolive* – 1958 și *Clea* – 1960), publicat în rom. la Univers, 1977, ediția consultată de noi fiind: traducerea Catinca Ralea și prefață de Dan Grigorescu, Ed. Cartea Românească, 1991.

fațetele asupra Alexandriei se schimbă, însă sensurile lăuntrice rămân nerelevante.

În cel de-al treilea volum, *Mountolive*, narațiunea nu mai e spusă de Darley, ci de autorul omniscient și invizibil care cuprinde aceleași evenimente ca în primele două volume, însă evocate dintr-un unghi diferit și cufundate în și mai mult mister.

Cel de-al patrulea roman, *Clea*, construiește continuarea acțiunii povestite până atunci din trei prisme distincte, reluând discursul lui Darley. Acesta este din nou povestitorul, care urmează să se întoarcă din insulă la Alexandria, încă sub incidența ultimului an de război. Orașul i se conturează acum mai fascinant, tiranic, dar voluptuos și vivace. Misterele se clarifică unul după altul sau se transformă în banal, textul pledând pentru salvarea prin mântuire morală sau moarte.

Romanul se încheie introducând *timpul ca a patra dimensiune a spațiului*¹³, printr-un schimb de scrisori între Darley și femeia iubită, Clea, sau appendixul adăugat de însuși Durrell care extinde ipotetic narațiunea într-o infinitate de direcții.

Problema reordonării continue a discursului nu este numai o chestiune de arhitectură a romanului, ea reflectă relațiile intrinseci ale artei cu viața¹⁴. Mai mult, romanul în sine devine o reflectare multiplă a realității, ca într-un experiment cu oglinzi multiple. În timp ce primele trei părți sunt doar realizări spațiale ale unor întâmplări – timpul fiind suspendat –, cea de a patra respectă o cronologie care se transformă în dimensiune spațială. Inclusiv Darley susține necesitatea intercalării realităților – lumilor posibile –, pentru a crea un roman cu *paneluri glisante*.

Încă o dată Durrell, la fel cum procedase James Joyce, creează lumi prin limbaj. Alexandria este asemănătoare Dublinului zugrăvit în *Dubliners* (*Oameni din Dublin*, 1914). Nu ne referim aici la vreo paralelă între culorile vii ale Mediteranei și tonurile de maro-gri ale capitalei irlandeze, ci la

¹³ L. Durrell, *op. cit*, p. 33.

¹⁴ Paul West, *The Modern Novel*, Londra, 1967, p. 119, apud L. Durrell, *op. cit.*, p. 34.

faptul că, Alexandria, ca în nuvelele joyciene, nu este numai spațiul romanului, ci personaj viguros al acestuia, ce se proiectează într-un univers poliedric de prisme și oglinzi, cu geometrii diverse, în care spațiul și timpul sunt dimensiunile unor realități mereu surprinzătoare:

„E o lume creată de existența însăși a personajelor, reimaginată continuu, până când se compune, detaliu cu detaliu, asemenea unui imens mozaic. E un dualism tragic, acela al suferinței trupului și bucuriei spiritului: Alexandria lui Durrell înseamnă iadul și paradișul amestecate laolaltă. „Un admirabil labirint mitic”, îl numea Albérès, încheind cu această definiție o constatare dintre cele mai exacte: *Dacă teoria, aşa cum e expusă de scriitor însuși, pare puțin puerilă, viziunea realității sau Mitul pe care îl ascunde în ea își păstrează valoarea*”.¹⁵

Revenind la problema adevărului și a credibilității ficțiunii care este restabilită nu prin comentarii clarificatoare asupra vieții, ci sub forma unui metacomentariu asupra ficțiunii însăși¹⁶, Ortega y Gasset în *Note asupra romanului* (1949) susținea că ficțiunea s-a transformat dintr-o artă care prezenta povestiri și reflecta viața, într-o artă care creează forme, iar noi am adăuga lumi posibile.

Totodată, atmosfera libertății creative favorizează experimentul cu sisteme lingvistice și lumi posibile situate la diverse distanțe de realitate. De multe ori imitațiile parodice, aparent absurde și discontinue, configurază lumi total diferite de cea clasică, tradițională, având o logică inversată.

Una dintre construcțiile ce suscăță atenția este cea din *Nostromo* de Conrad, unde lumile posibile se construiesc alternativ în jurul a doi poli opuși: lumea tragică a experiențelor trăite și respectiv, lumea comică și anecdotică a rememorărilor.

De asemenea, sfârșitul multiplu din *Iubita locotenentului francez* de John Fowles denotă categoric noțiunile de *posibilitate și accesibilitate* care îi sunt induse și cititorului pe baza elementelor textuale.

¹⁵ Frank Balazana, “Lawrence Durrell’s Word Continuum” în Critique, IV, 2/1961, p. 114, apud Dan Grigorescu, prefată la L.. Durrell, *op. cit*, p. 36.

¹⁶ Larry McCaffery, *The Metafictional Muse*, The Univ. of Pittsburgh Press, 1982, p. 5.

În schimb, *Jurnalul auriu* de Doris Lessing dezvăluie, prin retrospecție, o altă lume decât ce a textului, care este practic încheiată în momentul inițierii discursului ficțional.

Există dezbateri referitoare la posibilitatea ca ficțiunea postmodernistă să fie un spațiu conflictual între povestea credibilă, reliefată adesea distorsionat, și, respectiv, ambizia, poate narcisistă, de a pune în evidență polivalență și efemeritatea formelor. Dar oare ideea de lume posibilă nu este organic destinată provizoratului, artificiului de gândire și imaginație, chiar dacă sâmburele logic și semantic este de sine stătător? Personal, tindem să credem că răspunsul ar încina spre pozitiv, argumentul constând în relativitate, subiectivitate, referențialitate, concepte analizate anterior.

Unii critici consideră că ficțiunea postmodernă și lumile posibile date rate sistemului discursiv sunt doar încercări de a defini ontologic preocuparea epistemologică a literaturii moderniste. Cu alte cuvinte, subiectivitatea face posibilă lumea textuală referențială, conform opiniei unui autor contemporan¹⁷. Dacă modernismul a încercat integrarea indivizilor într-un spațiu cosmic, universal, în consonanță cu mișcările naturii, dar, în același timp validat din punct de vedere logic, postmodernismul se caracterizează prin rebeliunea extremă a formelor, expansiunea carnavalescă spre toate tipurile de discurs și lumi conflictuale.

Linda Hutcheon¹⁸ este de părere că forma genuină a discursului postmodern este *metaficțiunea* cu caracter istoriografic, deci texte care se *privesc* introspectiv punând în intrigă condiția creatorului și a creației însăși, preluând totodată elemente din istorie, adesea distorsionate, sau *fictionalizate* (a se vedea în acest sens citatele false în opera borgesiană). Este clar că cele două tipuri de discurs, *fictional* și *istoric*, sunt considerate a fi diferite unele de altele, chiar dacă tangențial, modalitățile ontologice sunt asemănătoare și folosesc același fond comun spiritual, cultural, social etc.

¹⁷ Steven Connor, *Postmodernist Culture*, Oxford, Basil Blackwell, 1992, p. 125.

¹⁸ Linda, Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, consultat în: <http://www.ade.org/ade/bulletin/n103/103021.htm>.

V. și Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, 1989, cons. în trad. rom., *Politica postmodernismului*, trad. de Mircea Deac, București, Ed. Univers, 1997, pp. 51-66.

În prezent, asistăm la o recontextualizare a istoricului în ficțional, fenomen ce deschide multe porți spre spații nebănuite, spre exemplu proza lui John Fowles sau Graham Swift. Paul Ricoeur argumentează caracterul cvasiistoric al ficțiunii și cel cvasificțional al istoriei, de multe ori reprezentând lumi suprapuse, dar care valorifică posibilități și valențe distincte, exemplificând ceea ce spunea Aristotel despre discursul fictional: (...) *ceea ce ar fi putut să fie include atât virtualitățile realului cât și posibilitățile nereale ale ficțiunii pure*¹⁹.

Concluzionând asupra acestui capitol, evidențiem noua perspectivă posibilă de retrospecție a trecutului istoric prin prisma ficțiunii. Intertextualitate pentru unii, lumi posibile sau ficționale sau referențial textuale pentru alții, toate sunt creatoare de noi universuri. Această atitudine pe care Mircea Eliade o numea *comportament mitologic*, are în vedere fuga omului modern de spațiul său personal, de *timpul mort, cel absolut, care ucide* și evadarea spre alte realități.

13.3. Lumile posibile, studiu de caz: *Jurnalul auriu* de Doris Lessing

Aminteam în subcapitolul anterior de tehnicele disimulării și artificiosității lumii reale, desăvârșite de ficțiunea modernistă. Spre deosebire de aceasta, discursul fictional postmodern tratează îndeaproape probleme de geneză ale operei, de relații și referințe țesute între lumi și cuvinte, în care intervin fenomenologic și cititorii, în calitate de filtre pentru receptarea lumilor create și a condiției spirituale a artistului.

Astfel, depășind tradiția clasistică, romanul de sfârșit de secol XX cunoaște profunde tente teoretice și în același timp, o reducere elitistă a publicului, datorită complicației construcției ficționale. Unii critici literari o consideră perioadă de criză, deoarece ficțiunea pierde consistent din scopurile inițiale; acum, prin strategii speciale, discursul fictional invocă lumi referențiale textuale ce se suprapun peste realitate și își reclamă plural posibilitățile de veridicitate.

¹⁹ Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. III, The Univ. of Chicago Press, 1988, p. 180.

În acest sens, *Jurnalul auriu* (în original *The Golden Notebook*, 1962) de Doris Lessing relevă ficțional un univers de lumi posibile în efervescență despre drama condiției artistului și a operei din perspectivă feministă, în paralel cu povestirea unor evenimente intense din viața scriitoarei, toate structurate în mai multe tipuri de discursuri datând din epoci diferite. Astfel, deși anii sunt specificați cronologic, fiind vorba de criza ideologică și spirituală din perioada 1947-1957, elementele de recentrare a lumilor sunt distințe: unul este cel al textului literar terminat, altul este cel al unui roman care se scrie, la care se adaugă încă unul de memorialistică, un jurnal intim și respectiv, cel al textului jurnalistic.

Subiectul în sine este simplu și modern: povestirile nareaază viețile scriitoarei Anna Freeman Wulf și a prietenei sale, fostă pictoriță și jurnalistă, Molly Jacobs. Amândouă experimentează libertatea fragilă a femeilor divorțate într-o societate în care lipsa instituției matrimoniale este sinonimă cu nesiguranță, uneori chiar ostracizarea socială. De fapt, cele două personaje centrale sunt amplu conturate: pe de o parte, Anna, care își irosește capacitatea de a scrie datorită unor relații eșuate din lipsă de reciprocitate, iar pe de altă parte, Molly, torturată economic și spiritual de fostul soț, miliardarul Richard, relație în care este implicat și fiul comun, Tommy. Sentimentul de independență asumat de cele două femei le determină să lupte pentru distrugerea lui Marion, a doua soție a lui Richard. O întreagă gamă de conflicte familiale sunt analizate și din perspectiva Tânărului Tommy, care încearcă să se sinucidă, moment culminant cu care se sfârșește una dintre lumile posibile, aceea a romanului unitar din punct de vedere cronologic, intitulat *Femei libere*. Finalul, paradoxal tradițional, integrează personajele într-o ordine socială existentă. Tommy ia calea afacerilor tatălui, după ce refuzase mult timp acest lucru, iar încercarea sa de sinucidere o recuperează psihic pe Marion. Molly se recăsătorește cu un om de afaceri, iar Richard, la rândul său, își reface viața alături de o Tânără soție. Singura rămasă oarecum în tiparele libertății este Anna, cea care va abandona scrisul în favoarea unei activități de voluntariat la o școală de delincvenți și a consilierii într-un centru de orientare matrimonială, la care se adaugă cariera sa parțial politică din cadrul Partidului Laburist.

Spațiile fictionale se diversifică atunci când descoperim că lumea, al cărei centru este romanul *Femei libere* din *Jurnalul auriu*, are ca „sateliți” alte lumi textuale referențiale ce apar sub forma unor *jurnale*. Analizând problematica referentului, Doris Lessing evidențiază romanul ca un text referențial, dar și un produs al activității mentale de *a imagina*. Subiectul comun celor patru lumi create conform unei ordini a minții este eroina-autoarea. Sunt totuși patru fațete diferite ale Annei Wulf și tot atâtea sisteme de discurs fictional, deși identitatea rămâne aceeași. Vom explica în continuare și raționamentul logic.

Aici intervine o chestiune extrem de interesantă în semantica referențială și anume aceea a identității indivizilor. Teoriile sunt diametral opuse, David Lewis propune concepția radicală potrivit căreia indivizii sunt întotdeauna diferenți, pentru că ei aparțin unor lumi diferite și respectiv, perspectiva lui Saul Kripke, printre alții, cel care susține existența aceluiasi lucru sau individ în mai multe lumi posibile, în funcție de proprietățile lor esențiale și modul cum predomină în lumea luată în considerare. Un caz particular al identității ce transgresează lumile posibile este situația numelor proprii pe care tot Kripke le denumește *designatori rigizi*²⁰, ce au referință directă și sunt semantic nestructurați de un conținut descriptiv.

Astfel, *Jurnalul negru*, scris în stil memorialistic, descrie experiența emoțională, creativă și imaginativă a Annei Wulf în Africa Centrală. Este o parte a biografiei spirituale a autoarei, corelată cu romanul best-seller publicat de aceasta anterior. *Jurnalul albastru* este jurnalul intim al scriitoarei, ce povestește activitățile cotidiene din Londra și starea de angoasă și vulnerabilitate emoțională. În schimb, *Jurnalul roșu* construiește experiența Annei în cadrul Partidului Comunist și treptata îndepărțare de ideologia acestuia până la renunțare. Conține în plus elemente de istoriografie cu privire la Războiul Rece și receptarea lui în societatea britanică a celor ani. *Jurnalul galben* este un jurnal aflat în plină scriere și desfășurare, prin urmare aici ne-am situa, într-un proces de *recentrare* și restabilire a sistemului de referință.

²⁰ S. Kripke, *Naming and Necessity* în D. Davidson și G. Harman (eds.), *Semantic of Natural Language*, Dordrecht, Reichen, 1972, apud Ştefan Oltean, *op. cit.*, 2003, pp. 77-78.

De fapt, Doris Lessing ia în dezbatere chestiunea referentului, a actului creației și a identității autoarei. Este evident că referentul nu există prin el însuși, ci datorită unui set de lumi construite conform unor criterii și norme de construcție a adevărului²¹. Toate acestea au dus la definirea gradului de accesibilitate între lumea ficțională posibilă și cea reală. Derrida este de părere că textul este primordial, în timp ce Foucault refuză caracteristica fenomenologică esențială a limbii. Lyotard limitează posibilitățile limbii de a reliefa lumi non-lingvistice, ca atare insistă în contextul unei pragmatici narative pe relația creator – narațiune – receptor.

Concluzia care se desprinde coroborând aceste teorii este că discursul ficțional are ca referent alte construcții ficționale, discursive și nu o realitate brută, ceea ce se poate oricând actualiza ca lume posibilă printr-un act mental. Prin urmare, text sau experiență? Indiferent cum am încerca să răspundem, considerăm răspunsul univoc: chiar dacă ar fi experiență, aceasta este construită prin retrospecția asupra unui eveniment trecut și a implicărilor spirituale rămase în memorie, deci revenim la activitatea cerebrală care nu reproduce, ci configuraază un alt mod de a percepse realitatea.

Lumile posibile create de Lessing s-ar putea intitula: creația literară, activitatea politică, viața de familie, experiența sentimentală, activitatea profesională. Tentația de a considera romanul *Femei libere* ca centru se datorează „statutului” de discurs finit, deși de multe ori intrerupt de inserțiile altor jurnale-romane. Acestea, cronologic, se referă la viața celor două prietene după 1957, însă creează efectul simultaneității, existând, uneori, riscul suprapunerii discursive.

Jurnalul negru, spre exemplu, se constituie într-un text memorialistic declanșat de recitirea și reconstrucția romanului deja publicat și best-seller al scriitoarei, intitulat *Frontiere ale războiului*. Sunt rememorate și reinterpretate experiențele tulburătoare trăite de eroină în 1939 în Rhodezia, Africa Centrală, eșecul căsătoriei și alte experiențe sociale-spirituale din sânul unei comunități de tineri piloți dintr-o bază de aviație. Membrii

²¹ Saussure sublinia în acest sens faptul că nu relația dintre cuvinte și lucruri (deci referențialitatea) permite limbii să semnifice, ci diferențele dintre elementele sistemului lingvistic.

grupului, un pic excentrici, se alătură ideologiei comuniste și intră în lupta de eliberare națională.

Este un discurs ce favorizează analiza critică și întregul sistem de relații rasiale. Cum trăirile și stările de fapt se modifică și se multiplică, lumile create nu sunt decât universuri alternative referențiale datorate procesului hermeneutic al (re)lecturii. Se recurge chiar la metoda unei alte mediatizări culturale în care nici măcar scenariul nu mai este respectat în momentul când autoarei i se solicită transpunerea romanului într-o peliculă televizată.

Fără îndoială, romanul lui Doris Lessing evidențiază căile referențiale prin care se conturează lumile posibile. Referințele extra-textuale sunt sedimentate în experiențele reactualizate prin actul memoriei sau transpușe textual în jurnale. Referințele intra-textuale se construiesc având în vedere autoreflexivitatea, întoarcerea spre sine a ficțiunii scrise. Referințele intertextuale se instaurează între toate tipurile de discurs și coroborează aspectele hermeneutice rezultate din lectură și receptare²². Interacțiunea între lumi este acerbă și uneori intervin diferențe majore între discursul ficțional și cel memorialistic. Pilotul Paul Blackenhurst din romanul *Frontiere ale războiului* este un Tânăr idealist ce se îndrăgostește de o negresă, în timp ce în memorialistica lumii reale a Annei Wulf el apare ca un individ cinic, snob, decadent.

De fapt, jurnalele sunt ordonate, dar își mențin caracterul digresiv mulțumită romanului *Femei libere*. Textele și adnotările se intersectează, se multiplică într-un labirint al căutării identității. Astfel, într-o notă din 1950, autoarea consemnează un eveniment petrecut în Africa în urmă cu patru ani când s-a născut fiica ei, Janet. Câteodată titlurile par a fi simple decupaje de ziare ce relatează evenimente din lumea reală care se suprapun însă pe jurnalul politic din anii 1950: „Războiul Rece”, „Răniți, morți și dispăruți în Coreea”, „Guvernul comunist român a ordonat deportarea în masă a oamenilor neproductivi din București”, „Curtea Supremă din S.U.A. condamnă unsprezece lideri comuniști” etc. Cu toate acestea, romanul *Femei libere* este scris la persoana a treia, fapt ce ar putea indica posibili autori în

²² Conform Lindei Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1992, pp. 154-155.

persoana unui anonim, al Annei Wulf, ca alter-ego al lui Doris Lessing, sau a americanului Saul Green, scriitor și el. Acest personaj apare doar la sfârșitul *Jurnalului auriu*, dictându-i autoarei prima frază din *Femei libere*, momentul temporal fiind 1957: „Cele două femei erau singure în apartamentul din Londra”²³, propoziție cu care, de altfel, debutează cartea.

În ceea ce privește romanul care se scrie concomitent cu *Jurnalul galben*, autoarea Ella, ce a scris la rându-i o carte despre sinuciderea unui Tânăr: „Cea de a treia umbră”, continuă scrisul fragmentar, dominată de crize și conflicte asemănătoare cu cele a Annei. Ella are de gând, aşa cum explică în jurnal în scurte rezumate, să scrie opt-sprezece romane și nuvele despre problematica relațiilor dintre bărbat și femeie. Ele constituie la rândul lor lumi posibile în diverse raporturi de apropiere sau depărtare față de jurnale și față de „lumea reală” a Annei Wulf.

În general, temele textelor conținute de *Jurnalul auriu*, fie publicate, fie aflate în plină elaborare sau încă în fază de proiect se orientează spre aceleași nuclee tematice: situația femeii în societate, criza spirituală contemporană, efectele comunismului, mișcarea de independență din colonii. Concepția auctorială cu privire la condiția creației este inserată în text în cele mai diverse maniere. Una dintre situații este atunci când un jurnal din Noua Zeelandă solicită pentru publicare jurnale intime și diverse istorioare. Anna Wulf concepe atunci jurnalul imaginar al unui Tânăr scriitor american care trăiește în Europa și este preocupat de problematica artei și a artistului în general: „Scriitorul este conștiința lumii. Este de datoria lui să-și trădeze țara, soția, prietenul, dacă aceasta servește artei sale”²⁴. Setul de lumi posibile construite în funcție de indicele cronologic este explicitat mental de acest scriitor: „Timpul este fluxul pe care plutesc spre uitare frunzele gândurilor noastre” sau „Arta este oglinda idealurilor noastre trădate”²⁵.

²³ Doris Lessing, *The Golden Notebook*, (Michael Joseph eds. 1962), ediția consultată Glasgow, Paladin, HarperCollins, 1987, p. 3.

²⁴ Doris Lessing, *op. cit.*, p. 385.

²⁵ *Ibidem*, pp. 385-389.

Scriitoarea Anna Wulf își dă seama că romanul său publicat este exact reversul situației reale. Ca atare, Paul, subiect al romanului în elaborare din *Jurnalul galben*, este imaginea idealizată a lui Michael, personaj din lumea reală a Annei. Pentru Ella, Paul Tanner este arhetipului bărbatului unic, dar atât el ca erou fictiv, cât și Michael din „realitate” privesc opera artistică cu mare scepticism, atitudine descurajatoare pentru ambele scriiitoare. Conform teoriei lumilor posibile, Ella și Paul ar fi substituți pentru Anna și Michael în lumea *Jurnalului galben*, având în calitate de subiecți aceleași caracteristici esențiale ca și originalele. Anna are o fiică și Ella are un fiu, ambii copii simțindu-se oarecum respinși de partea masculină: Michael și respectiv, Paul. Chiar dacă stilul primei este predominant nostalgic, iar celei de a doua mai mult obiectiv-pesimist, aşa cum se desprinde din jurnalele intime, amândouă eroinele sunt sfâșiate spiritual de război, ură, forțe distructive, opresiuni, violență, singurătate. Soluția efemeră, dar salvatoare, este scrisul: „Faptul că transform totul în ficțiune este pur și simplu un mod de a-mi ascunde eu ceva”²⁶.

Graficul operei nu este, asemenea romanului joycian *Portretul artistului în tinerețe*, o evoluție spirituală, ci mai mult reflectarea unei stări de criză a scriiitoarei: „de nu înțelegi că nu pot citi un ziar fără ca [...] să nu-mi pară atât de îngrozitor, încât orice aş scrie eu n-ar mai avea absolut niciun rost”²⁷. *Jurnalul de aur* este creat să ordoneze celealte însemnări ale autoarei, tumultul și impasul vietii, *eu*-ul scindat al Annei, fiind reperul tuturor alternativelor posibile sau imposibile imaginate sau experimentate.

O semnificație critică are momentul când autoarea se vede invadată în propria casă de articole rupte din ziar, semn că arta a fost învinsă în cele din urmă de viață. Personal, propunem o altă idee și anume că lumea reală este gradual mai puternică decât cea posibilă, imaginară, ca atare, și efectul este mai distructiv în impasul scriiitoarei.

Menționam mai sus că punctul culminant este atins atunci când Tommy încearcă să se sinucidă și acceptă realitatea doar după ce orbește. Episodul sugerează și faptul că el este un fin observator care, în final,

²⁶ Ibidem, p. 211.

²⁷ Ibidem, p. 229.

realizează sciziunea între a scrie și a trăi. Săritura sa de pe geam, la care se adaugă drama scriitoarei în dublă ipostază de victimă și spectator, măresc cadrul imaginar al lumilor posibile. Așa cum invocă Michael, criteriul adevărului se *subiectivizează* total, iar autoarea nu mai știe în ce măsură este real, dar își dă seama că singura cale de a le face „posibile” este însemnarea zilnică a faptelor, de aici și titlul romanului.

Diferența între lumile reale și cele posibile se suprapune peste dilema dintre „a fi” și „a gândi”, ele fiind inseparabile, la fel ca diversele tipuri de discurs ce îndeplinește funcția de *a reprezenta*. Nu este vorba numai de autorul care se îndepărtează, prin substituire sau chiar dispariție din lumile create, ci și de opera în sine ce se distanțează de ea însăși prin intervenția oricărui cititor, avansând inevitabil spre teoria receptării.

Altminteri, romanul ilustrează situația când o firmă de televiziune din S.U.A îi solicită Annei Wulf transpunerea romanului *Frontiere ale războiului* sub forma unei parodii, comediei sau chiar *musical*, însă aceasta nu se poate detașa de stilul serios și nostalgic al originalului, refuzând ofertele. Registrul grav și povestea dintre un alb și o fată de culoare, alături de larga panoramă a fenomenului rasial și consecințele sale, sunt transformate de mass-media într-o istorioară ușoară despre un Tânăr fermier care se îndrăgostește de o băstinașă africană și complicațiile ulterioare ce nu au nimic în comun cu semnificațiile umaniste pe care autoarea le întrevede în literatură. Prin urmare, scierile sale vor reliefa scindarea artistului de lume, opera sa fiind: „un tipărt al suferinței sufletelor care descriu durerea”²⁸.

De asemenea, relația Annei Wulf cu scriitorul american, Saul Green, semnifică contextualizarea a două conștiințe victimizate, torturate de istoria contemporană, de criza individului, confuze în ceea ce privește sensul realității, al spațiului și timpului. Totuși, faptul că în finalul romanului, fiecare îi dictează celuilalt o frază pentru un alt roman conduce la ideea reconciliantă a întoarcerii operei spre sine și a multiplicării ei în mii de fațete, reliefând că fiecare sfârșit înseamnă un nou început.

În consecință, romanul lui Doris Lessing este o explorare diversă și continuă, și totodată o analiză întrinsecă a construcției operei, a relației autor-

²⁸ Doris Lessing, *op. cit.*, p. 312.

operă, prin diferitele tipuri de discurs și implicit, prin lumile referențiale create. Funcția auctorială se transformă într-un fascicol de eu-uri, după cum se poate observa: persoană reală, narator, anonim, personaj, autor surprins în actul creației. Primează, aşadar, forța discursului lingvistic și nu cea a autorului, deplasând în acest fel teoria lui Roland Barthes²⁹: Cel care scrie nu mai există decât prin textul creat întru eternitate, de unde reiese și natura universalistă a lumilor posibile, eliminând limita dintre spațiul creat și cel critic. Scriitorul și editorul critic David Lodge este de părere că această situație creată în proza contemporană este, față de problematica ideii de autor și funcția mimetică a romanului, un răspuns defensiv, conștientizat sau nu³⁰.

Inevitabilitatea creației și a distrugerii sunt consubstanțiale cu arta și viața. Spre exemplu, scenele din *Jurnalul negru* ce zugrăvesc viața junglei africane abundă în cele mai variate detalii, dar limitele de desfășurare sunt mereu același: nașterea și moartea.

Cu toate acestea, teoria lumilor posibile – iar romanul de față o dovește cu prisosință –, evidențiază mult mai mult decât limitele conținutului cuprins între ele; mai precis ne referim la mintea umană, văzută în individualitate, ca centru radiant al tuturor lucrurilor, deoarece fiecare act de gândire înseamnă a conferi o semnificație, a crea o referință. În urma analizei noastre, imaginea esențială a Annei Wulf rezidă în aceea de creatoare de lumi.

Ceea ce ea numește un simplu joc cu distanțele, spațiile și perspectivele, este, de fapt, o reprezentare impecabilă a lumilor posibile, de la camera umplută cu tăieturi din ziare, continuând cu strada și casa unde locuiește, orașul unde trăiește, oceanul și mările dimprejur, în fine, tot universul ei. Frontierele se fluidizează, iar prin puterea mintii deplasarea este liberă în timp și spațiu, de la perceptia unei picături de apă, a unei flori sau insecte la dimensiunea universală a pământului și invers, la călătoria prin univers și spațiul astral, când pământul însuși devine o picătură de ploaie sau o insectă.

²⁹ Roland Barthes, *The Death of the Author?*, în *Modern Criticism and Theory*, editat de David Lodge, London, Longman, 1988, p. 170.

³⁰ R. Barthes, *op. cit*, p. 19.

Considerații finale

În introducerea prezentului nostru menționam conceperea sa sub forma unei călătorii care descoperă, printr-un periplu morfologic, sociologic, cultural, hermeneutic, perspective comune, paralele, analogice ce se regăsesc în existența unui fundament mitic al literaturilor, cu precădere, hispanice, din secolul XX. Arhitectura mitologică a textelor selectate exprimă în această epocă lupta omului împotriva însingurării și uniformizării, criza de a se afla depersonalizat într-o lume haotică, dezumanizată, în care timpul se fragmentează și devine relativ.

Ca atare, **spațiul este unica alternativă de fixare spirituală și culturală în conștiința umanității**, chiar dacă acesta este *topos-ul* unde se derulează o singură zi sau un secol. Spre deosebire de secolul XVIII sau XIX, care s-au caracterizat prin literaturi ce s-au îndepărtat de imaginarul mitico-simbolic, secolul XX aduce în prim plan mitul eternei reîntoarceri și al veșniciei mitice, anulând timpul și apoi cosmicizându-l.

Procedeele de realizare sunt subiectivitatea individuală și colectivă, proiecția către lumi posibile simultane, relativizarea totală, în care viitorul, contemplat din prezent înseamnă întoarcere spre trecut. Practic, asistăm la un fel de *spațializare a temporalității*, dat fiind că până și un utopic sau îndepărtat colț de țară poate deveni o lume și un criteriu axiologic sau ontologic posibil. Astfel, la nivel de literaturi, există vase comunicante nebănuite, între creația cu încărcătură mitică construită de proza asturiană, și respectiv, labirinturile borgesiene sau aşezarea clanului Buendía.

De fapt, construcția sau accesarea spațiilor mitice a fost dintotdeauna o dorință a omului, putându-se realiza numai în urma unei pregătiri spirituale sau transgresări a spațiului și timpului real, prin inițiere, moarte și renaștere. Drept consecință, individul este reintrodus în ciclul cosmic, împlinindu-și statutul ritual-mitologic al devenirii culturale. Cu alte

cuvinte, mitul îi conferă autenticitate, refugiu moral, constituind modele ontologice în fața unei realități agresive. Este interesant de observat că din acest punct de vedere, atitudinea literaturilor hispanice a fost mai pregnantă decât a celei europene occidentale; explicația ar consta în faptul că acele popoare de peste mări, – la fel cum avea să se întâmple după anii '60 cu literaturile din Estul european – aveau nevoie de o renaștere a formelor gândirii și creației naționale, pe de o parte, datorată unor spirite naționale învechite (de foste colonii sau foste imperii colonizatoare), iar, pe de altă parte, din cauza unui impas cultural modernist excesiv și imitativ, care, timp de câteva decenii, ținuse latente orice forme de înnoire.

Totuși, semnificațiile mitice se întrepătrund în multe literaturi de-a lungul întregului secol XX, iar deschiderea spre profunzimea și bogăția gândirii mitice transpare emblematic în încercarea inițiatrică de a croi drum spre centrul ființei umane, spre înțelepciune sau libertate. Nu ne referim aici la căutări abisale de absolut sau de evaziuni utopice ale esențelor identitare, sociale, culturale, spirituale sau spațiale, ci la o posibilitate de reumanizare și de redimensionare a gândirii mitice și poetice.

Itinerarul nostru a cuprins accepțiunile **spațiului** în teorii sociologice, morfologice, culturale, semantice, cognitive ce reflectă tendințele ontologice și spirituale ale lumilor de unde provineau texte supuse demersului hermeneutic. În vederea realizării acestui deziderat, s-a impus dezbaterea unor termeni precum *morfologie culturală, spirit național, stil cultural, mit și procedee de mitologizare*, și, de asemenea, dihotomiile regional-universal, american-european, oriental-occidental în contextele modernității și spațialității.

Mai mult, am insistat asupra modelului propus de morfologia culturii (Frobenius, Spengler, dar mai ales Blaga), considerând că este cea mai potrivită structură filosofică ce se poate raporta la modelul mitologic, care își are originea într-un proces de centralitate capabil să re-producă întregul. În acest sens, în conformitate cu ideea lui C. Lévi-Strauss, aceea că niciodată conștiința nu este liberă să acționeze decât între limitele impuse de codul mitologic al locului, credem că inclusiv ruptura între tradițional și modern se estompează considerabil. De altfel, omul și-a revelat prin creații conș-

tința sa de ființă care își caută adăpostul împotriva intemperiilor, morții, perisabilității, construind un univers – în sensul cel mai larg al cuvântului – de lumi reale, posibile sau imaginare: refugiu, centru, *omphalos*, *Shambala*, şotron, cătun, labirint etc.

Din toate acestea rezultă pregnanța studierii dimensiunii spațiale din perspectivă pluridisciplinară în scopul reliefării semnificațiilor literare și mitice ale literaturilor propuse. Modelul de analiză este intim legat de *matricea culturală* a locului ce implică esențe din conștiștientul sau inconștiștientul colectivității care îl locuiește, în paralel cu interferențele real-mitologice, imagini ale unui cosmos sacru sau profan.

Conchidem că indiferent dacă acest spațiu este urban (atribut preferat al modernității și literaturii din jurul lui Río de la Plata) sau rural (proza andină și central-americană), el emană energie și furnizează substanță creativă a eposului și artificiilor textuale ale limbajului, *lumile posibile* nefiind decât una dintre multiplele și fecundele reprezentări ficționale ale imaginariului spațial. Chiar dacă de fiecare dată arhitectura fiecărui scriitor este diferită, realitatea artistică converge în ceea ce privește imagologia mitică și apartenența culturală.

Spațiul mitic-literar înseamnă deopotrivă identitate, imagine, etologie, istorie, virtualitate și posibilități imaginare nelimitate. De la peisaj la o realitate literară ce se dorește a fi receptată ca un răspuns estetic și necesar universalitate, topografia și spațioscopia întreprinse literar devin manifeste ale deschiderii culturale globale și totodată polifonice, o condiție *sine-qua non* a lumii contemporane.

Bibliografie selectivă

ABRUDAN, Elena, *Structuri mitice în proza contemporană*, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2003.

AINSA, Fernando, *Identidad cultural iberoamericana*, Madrid, Edit. Gredos. 1986.

ALEXANDRESCU, Sorin, *William Faulkner*, București, ELU, 1969.

ANTOLOGIA criticii literare hispano-americane, Traducere de Ruxandra Maria Georgescu și Paul Alexandru Georgescu, Cuvânt înainte de German Arciniegas, București, Univers, 1986.

ASTURIAS, Miguel Angel, *Oameni de porumb*, Trad: Elena Pleșa Iacob, Cuvânt înainte de P. Al. Georgescu, București, Ed. Univers, 1978.

BACHELARD, Gaston, *Poetica spațiului*, traducerea: Irina Bădescu, prefată de Mircea Martin, București, Ed. Paralela 45.

BARNSTONE, Willis, *Borges, într-o seara obișnuită*, la Buenos Aires (1993), București, Ed. Curtea Veche, 2002.

BASTOS, María Luisa, *La topografía de la ambigüedad*, en "Relecturas", Estudios de textos hispanoamericanos, Buenos Aires, 1989.

BERGER L., LUCKMANN Th., Construcția socială a realului, traducere de Alex. Butucelea, Univers, 1999.

BLAGA, Lucian, *Despre conștiința filosofică*, Craiova, Ed. Facla, 1974.

BLAGA, Lucian, *Despre gândirea magică* (în *Trilogia valorilor*), Cuvânt înainte de Acad. Zoe- Bușulenga, București, Ed. Garamond, 1992.

BLAGA, Lucian, *Trilogia culturii*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1944.

BLOOM, Allan, *The Closing of the American Mind*, Simon and Schuster, New York, 1982.

BONTE, Pierre, IZARD, Michel, *Dictionar de etnologie și antropologie*, traducere de Smaranda Vultur și Radu Rautu (coord.), Polirom, Iași, 2000.

BORBÉLY, Ștefan, *Mitologie generală*, Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2004.

BORBÉLY, Ștefan, *Visul lupului de stepă. Eseuri*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1999.

BORGES, Jorge Luis, *Cărțile și noaptea*, București, Ed. Junimea, 1988.

BORGES, Jorge Luis, *Eseuri*, traducere și note: Irina Dogaru, Cristina Hăulică, Tudora Șandru-Mehedinți, Andrei Ionescu; prezentări și ediție îngrijită de Andrei Ionescu, Polirom, Iași, 2006.

BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas, vol. I-IV*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1994 (20^a edición).

BORGES, Jorge Luis, Opere 1, Volumul Artificii (1944), Trad. Cristina Hăulică, Andrei Ionescu și Darie Novăceanu, Îngrijire și prezentări: Andrei Ionescu, București, Univers, 1999.

Olivia N. Petrescu

BORGES, Jorge Luis, *Poezii*, trad. în rom. Andrei Ionescu, Polirom, 2005.

BOWEN, Elizabeth, *Notes on writing a novel*, London, Collected Impressions, 1950.

BRAGA, Corin, *De la arhetip la anarhetip*, Polirom, Colecția Plural M, 2006.

BRAUDEL, Fernand, *Grammaire des Civilisations*, París, Arthaud-Flammarion, 1987.

BUTOR, Michel, "L'Espace du roman", în *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, N.R.F, 1964.

CAILLOIS, Roger, *Eseuri despre imaginație*, București, Univers, 1975.

CAILLOIS, Roger, *Espace américain*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.

CAPEL, Horacio, *La morfología de las ciudades*, Barcelona, Ed. del Serbal, 2002.

CĂLINESCU, Matei, *Cinci fete ale modernității: Modernism, Avangarda, Decadența, Kitschul și Postmodernismul* (Duke University Press, 1987), ediția în limba română, București, Univers, 1996.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, Dicționar de simboluri, vol 1-3, A-Z, Artemis, București, 1994.

CIORAN, Emil, *Schimbarea la față a României* (1936), ediție revăzută de autor, București, Humanitas, 1990 (2001, ed. A VI-a).

CORTÁZAR, Julio, *Fețele medaliei, „Câștigătorii”*, Trad. în rom. de Andreea Vlădescu și Coman Lupu, București, Cartea Românească, 1991.

CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Madrid, Ed. Cátedra Letras Hispánicas, 1994 (1963), în trad. rom. Tudora Sandru Mehedinți, București, Univers, 1998.

CORVALÁN, Octavio, *Presencia de Buenos Aires en los cuentos de Borges*, en "La letra en el espejo", Salta, 1982.

CULIANU, Ioan Petru, *Eros și magie în Renaștere 1484*, București, 1994.

de CERTEAU, Michel, *L'Invention du Quotidien*. Vol. 1, Arts de Faire. Paris, Union générale d'éditions, 1980.

DOINAȘ, Ștefan Augustin, „Atracția orașului” în *Secolul 20*, nr. 4-5-6/1997: „Bucureștiul DUCH, Lluís, *Mito, interpretación y cultura*, versión esp. De F. Babí i Poca y D. Cía. Lamana, Barcelona, Herder, 1998.

DURAND, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică*, traducere de M. Constantinescu și A. Bobocea, Nemira, București, 1999.

DURAND, *Cultură și identitate politică*, traducere de Cristina Arghire și Valentin Cozmescu, Iași, Institutul European, 2001.

DURAND, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginariului, Introducere în arhetipologia generală*, traducere de M. Aderca, București, Univers, 1977.

DURAND, *Rațiune și cultură*, traducere de Ramona Lupașcu, Iași, Institutul European, 2001.

ELIADE, Mircea, *Aspecte ale mitului*, în românește de Paul G. Dinopol, București, Univers, 1978.

ELIADE, Mircea, *Eseuri*, București, Ed. Stiințifică, 1991.

ELIADE, Mircea, *Imagini și simboluri*. Eseu despre simbolismul magico-religios (1952). Prefață de Georges Dumézil. Traducere: Alexandra Beldescu, București, Humanitas, 1997.

ELIADE, Mircea, *Nașteri mistice*, Traducere de Mihaela Grigore Paraschivescu, București, 1995.

ELIADE, Mircea, *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*. (1970). Traducere: Cezar Baltag, București, Humanitas, 1994.

ELIADE, Mircea, *Sacrul și profanul*. (1965). Traducerea Brândușa Prelipceanu, București, Humanitas, 1995.

FOWLES, John, *Magicianul*, Traducere de Mariana Chițoran și Livia Deac, București, Polirom, 2002.

FRAZER, James George, *Creanga de aur*, Traducere: Octavian Nistor, București, Minerva, 1980.

FROBENIUS, Leo, *Paideuma – schiță a unei filosofii a culturii (Aspecte ale culturii și civilizației africane)*, București, Ed. Meridiane, 1985.

FRYE, Northrop, *Anatomia criticii*, Traducere: Domnica Sterian și Mihai Spărișosu, București, Univers, 1972.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 6^a edición, 1995.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El general y su laberinto*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 5-a ed., 1989.

GEORGESCU, Paul Alexandru, *Literatura hispano-americană într-o lumină sistemică*, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1979.

GIDDENS, Anthony, *Consecințele modernității*, traducere de Sanda Berce, Univers, București, 2001.

GOMBRICH, Ernst, *Artă și iluzie: Studiu de psihologie a reprezentării picturale*, București, Meridiane, 1973.

HEIDEGGER, Martin, *Originea operei de artă*, Trad. și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu. Studiu introductiv de C. Noica. București, Univers, 1982.

HERNÁNDEZ, José, *El gaucho Martín Fierro y la Vuelta de Martín Fierro*, Buenos Aires, Ed. Sopena, 1969.

HUNTINGTON, Samuel, *Ordinea politică a societăților în schimbare*, Iași, Polirom, 1999.

HUTCHEON, Linda, *Politica postmodernismului*, trad. de Mircea Deac, București, Univers, 1997.

ILIE, Delia Ioana, *Socio-antropologia spațiului*, Timișoara, Ed. Eurostampa, 2004.

INSULA, *Despre izolare și limite în spațiul imaginari*. Volum coordonat de Lucian Boia, Anca Oroveanu, Simona Corlan-Ioan, Centrul de Istorie al Imaginarului și Colegiul Noua Europă, 1999.

IONESCU, Andrei, „O infinită antropofanie” în *Secolul 20* nr. 5/1971.

Olivia N. Petrescu

IONESCU, Andrei, *Conștiința propriului destin artistic în Secolul 20*, nr. 8-9/1973, volum dedicat Americii Latine.

IONESCU, Cornel Mihai, *Indeterminarea și sentimentul aşteptării în Secolul 20* nr. 6/1969.

JUARROZ, Roberto, „Adrogué, Borges y las periferias” în Caietele l’Herne: J L. Borges, Ed. l’Herne, trad. de Simone Beckmann, Jean Milleret, 1981.

KANT, Immanuel, *Critica rațiunii pure*, traducere de N. Bagdasar și Elena Moisuc București, Ed. Științifică, 1969.

KERNBACH, Victor, *Miturile esențiale*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.

KEYSERLING, Hermann, *Analiza spectrală a Europei*, traducere de Victor Durnea, Iași, Institutul European, Institutul European, 1993.

LELLOUCHE, Raphaël *Borges ou l’hypothèse de l’auteur*, Paris, Ed. Balland, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Calude, *Antropologia structurală*, Traducere de I. Pecher, Prefață de Ion Almas, București, Ed. Politică, 1978.

LIMA, José Lezama, *Imagen y posibilidad*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1981.

MARINO, Adrian, *Dicționar de idei literare*, vol. I, București, Ed. Eminescu, 1973.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Radiografía Pampei*, în traducerea lui Andrei Ionescu și Esdra Alhasid, prefață de Edgar Papu. Note de Mircea Rădulescu, București, B. P. T. Minerva, 1976.

MATEI, Adriana, *Identitate culturală locală*, Cluj-Napoca, Ed. U.T. Pres, 2004.

MUTHU, Mircea, *Dinspre Sud-Est*, București, Ed. Libra, 1999.

NOICA, Constantin, *Modelul cultural european*, București, Humanitas, 1993.

PANAITESCU, Petre, *Introducere în istoria culturii românești*, București, Ed. Științifică, 1969.

PAPAHAGI, Marian, *Față și reversul: eseuri, studii, note*, Iași, Institutul European, 1993.

PAPAHAGI, Marian, *Insula scufundată: cultura română modernă și Europa* (traducere din italiană; Delia Morar, Ana Maria Vaida) în Echinox, nr. 1-2-3/1999.

PETRESCU, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Pitești, Paralela 45, 1996.

REPETTO, Elsa, *Relato y sociedad, Realidad y fantasmas en el relato borgeano*, Buenos Aires, Centro Ed. América Latina, 1994.

RICOEUR, Paul, *Conflictul interpretărilor*, traducere de Horia Lazăr, Echinox, 1999.

RIEGL, Alois, *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, Antologie, traducere și prefață de Ruxandra Demetrescu, București, Ed. Meridiane, 1998.

RIVIÈRE, Claude, *Socio-antropologia religiilor*, Iași, Polirom, 2000.

RUJEA, Viorel, *Antologia modernismului hispanic*, vol. I: Poezia, Cluj-Napoca, Limes, 2003.

RUJEA, Viorel, *Lumea ca proiecție mentală: proza fantastică hispanoamericană*, Cluj-Napoca, Limes, 2004.

SÁBATO, Ernesto, „Los dos Borges” în Caietele l’Herne: J L. Borges, Ed. l’Herne, trad. de Simone Beckmann, Jean Milleret, 1981.

SÁBATO, Ernesto, *Despre eroi și morminte*, trad. din spaniolă de Aurel Covaci, cuvânt înainte de Angela Martin, București, Humanitas, col. Raftul întâi, 2003.

SALDIVAR, Jose David, *Postmodern Realism* în *The Columbia History of the American Novel*, Emory Eliot General Editor, New Zork, Columbia Univ. Press, 1991.

SARLO, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.

SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo, civilización y barbarie*, Buenos Aires, Cedal, 1979.

SARTRE, Jean Paul, *Existențialismul este un umanism*, Trad. și note de Veronica Știr, George Coșbuc, 1994.

SORRENTINO, Fernando, *Şapte con vorbiri cu Jorge Luis Borges* (Ed. Ateneo, 2001), trad. Ștefana Luca, note și postfață de Ileana Scipione, București, Ed. Fabulator, 2004.

SPENGLER, Oswald Arnold Gottffried, *Declinul Occidentului, Schiță de morfologie a istoriei*, traducerea Ioan Lascu,, Craiova, Ed. Beladi, 1996.

STANCIU, Virgil, *Orientari în literatura Sudului*, Cluj-Napoca, Dacia, 1977.

SWIFT, Graham, *Pământul apelor*, București, Ed. Univers, 1997.

TODOROV, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, București, Univers, 1973.

TOYNBEE, Arnold, *A Study of History* (1934-1961) în trad. lui Dan A. Lăzărescu, *Studiu asupra Istoriei*, Humanitas, 2 vol., 1997.

TOYNBEE, Arnold, *Orașele în mișcare*, în trad. de Leontina Moga, prefață de Emil Condurachi, București, Ed. Politică, 1979.

URABAYEN, Leoncio, *La Tierra humanizada. La geografía de los paisajes humanizados y la lucha del hombre por la conquista de la naturaleza. Contenido de esta nueva disciplina y métodos para su investigación y enseñanza*, Madrid, Espasa-Calpe, 1949.

VALORI eterne ale poeziei hispane, trad. Darie Novăceanu, București, Minerva, 1991.

van GENNEP, Arnold, *Riturile de trecere*, Iași, Polirom, 1996.

VARGAS LLOSA, Mario, *Casa verde*, trad. de Irina Ionescu, București, Ed. Univers, 1970.

VARTIC, Ion, *Cioran, naiv și sentimental*, Cluj, Ed. „Biblioteca Apostrof”, 2000.

VARTIC, Ion, *Ibsen și teatrul invizibil*, București, EDP, 1995.

VÁZQUEZ, María Esther, *Borges, Images, dialogues et souvenirs*, trad. par François Maspero, Paris, Ed. Seuil, 1985.

VIANU, Tudor, *Filosofia culturii și teoria valorilor*, ediție îngrijită de Vlad Alexandrescu, Colecția „Cărți Fundamentale ale Culturii Române”, București, Ed. Nemira, 1998.

VULCĂNESCU, Mircea, *Despre spiritul românesc*, în *Jurnal literar*, VIII, 1997, nr.43-48.

VULCĂNESCU, Mircea, *Dimensiunea românească a existenței*, București, Fundatia CULTURALA ROMÂNA, 1991.

YURKIEVICH, Saúl, *A través de la trama*, Barcelona, Muchnik Editores, 1984.

ZAMBRANO, María, *Notas de un método*, Mondadori, Madrid, 1989.

